Die Kunstschätze Wien's

Anton Perger, Lloyd triestino

DIE KUNSTSCHÄTZE WIEN'S

herausgegeben

vom

OESTERREICHISCHEN LLOYD.

Triest.

Digitized by Google

Die

Kunſtſchätze Wien's

in

Stahlſtich

nebſt erläuterndem Text

von

A. R. von Perger.

Herausgegeben
vom
Oeſterreichiſchen Lloyd in Trieſt.

Trieſt,
Literariſch-artiſtiſche Abtheilung des Oeſterreichiſchen Lloyd.
1854.

Digitized by Google

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

Digitized by Google

Inhalt.

	Seite
Vorwoet	3
I. Biographien der Künſtler.	
1. Maler:	
Achenbach, Andreas	179
Amerling, Friedeich	33
Bartolomeo, Fea, oder: di San Maeco (della Porta)	161
Beeldemackee, Jan	271
Bega, Coenelius	223
Boſer, Feiedrich	339
Brackeleer, Ferdinand de	281
Brueghel, Jan (Sammt- odee Blumen-Beueghel)	89
Brueghel, Pietee, dee Aeltere (Bauern-Beueghel)	255
Brouwer, Adrian	495
Carraeci, Agoſtino	355
Carracci, Annibale	61
Careaoaggio, Michelangelo Amerigi da	17
Coello, Alonſo Sauchez	491
Correggio, Antonio da (A. Allegri)	467
Claude Lorraine (Claude Gellée)	393
Danhauſer, Joſeph	293
Dolce, Caelo	107
Domenichino (Domenico Zamprieri)	21
Dow, Geehaed	331
Dyk, Anthony oan	143
Everdingen, Aldeet van	465
Fendi, Peter	389
Francia, Feancesco (Raibolini)	399
Feanceschini, Marc Antonio	105
Feancisque (Jean Feançois Milet)	217
Führich, Joſeph	417
Gauermann, Feiedrich	57
Gioedano, Luca, gen. Faveeſto	303
Goyen, Jan oan	227
Haanen, Remy van	299
Hamann, Edouaed	313
Haſencleoer, J. Petee	367
Hayez, Feancesco	245
Holbein, Hans, der Jüngere	69
Hooghe, Pieter de	267
Hooe, J. W. oau	237
Huard, C.	431
Hübner, Karl	175
Jordaens, Jacob	319
Iſabey, Eugen	323
Keyzer, Nicaiſe de	43
Krafft, Peter	213
Kranach, der Aeltere (Lucas Sunder)	383
Kupelwieſer, Leopold	343
Löffler, L.	461
Loutherbourg, Philipp Jacob	139
Maekó, Karl	285
Mieris, Feans oau	447
Molteni, Giuſeppe	471
Moeetto, il, da Beeścia (Aleſſ. Buonvicino)	275
Mueillo, Don Bartolomé Eſtéban	509
Neee, Aart van dee	369
Oſtade, Adrian oan	153
Oſtade, Iſaac oan	309
Palma, Giacopo, gen.: il Becchio	503
Parmeggianino (Francesco Mazzuoli)	231
Perugino (Pietro Vannucci)	137
Potter, Paul	187
Pouſſin (Kaspar Onghet)	201
Rafael, Santi (Sanzio)	9
Raffalt, Ignaz	335
Rembrandt, Paul, van Rhyn	83
Reni, Guido	115
Rottmann, Kael	349
Rubens, Peter Paul	47
Ruß, Karl	207
Ruysdael, Jakob	111
Saeto, del (Andeea Vannucchi)	477

Seite

Schalken, Gottfried 413
Schidonr, Bartolomeo 121
Schindler, Karl 241
Schleißner, Chriſtian 95
Schnorr, Lud. Ferd., von Carolsfeld . . . 37
Spagnoletto (Juſepe di Ribera) . . . 425
Steen, Jan van 169
Steinfeld, Franz 473
Tilburg, Gilles van 183
Tiziano Vecellio 25
Velasquez, Don Diego, de Silva . . . 127
Vernet, Claude Joſephr 359
Vinci, Lronardo da 75
Waldmüller, Ferdinand Georg 377
Wouwermann, Philipp 195

2. Bildhauer:

Canova, Antonio 435
Donner, Georg Rafael 405
Fernkorn, Anton 327
Kißling Leopold 499
Schwanthaler, Ludwig von 485
Zauner, Franz, Edler von Feldpalan . . 451

III. Beſchreibung der Gallerien und Gemälde.

1. Die k. k. Gemäldegallerie im Belvedere: 5

Bartolomeo, Fra: Die Darſtellung im Tempel . 165
Carrarci, Agoſtino: Der h. Franz Seraphicus . 357
Carrarci, Annibale: Die Samariterin am Brunnen 65
Correggio: Jo 470
Danhauſer, Joſeph: Maleratelier 381
Dolce, Carlo: Dir h. Maria mit dem Jeſuskinde. 109
Dyk, Anton van: Votiv-Gemälde 193
— — : Karl Stuart I. 445
Gauermann, Fried.: Der verendende Hirſch . . 59
Giordano, Luca: Der Sturz der Engel . . 306
Hayez, Francesco: Die beiden Foscari . . . 248
Jordaens, Jakob: Der Bohnenkönig . . . 321
Krafft, Peter: Der Abſchied des Landwehrmannes 215
— — : Dir Rückkehr des Landwehrmannes 353
Kranach, der Aeltere: Chriſtus und die h. Frauen 388
Löffler, L.: Die unterbrochene Verlobung . . 462
Mieris, Frans van: Die Seidenhändlerin . . 449
Molteni, Giuſeppe: Die Beichte 472
Moretto, il: Die h. Juſtina 277
Neer, Aart van der: Die Mondnacht . . . 371
Palma, Giacopo, il Verchio: Violante . . . 505
Parmeggianino: Der Bogenſchnitzer . . . 234
Perugino: Die drei h. Frauen 137
Pouſſin: Das Grabmal der Cäcilia Metella . 204

Seite

Rafael Sanzio: Die h. Jungfrau im Grünen . 14
Reni, Guido: Die vier Jahreszeiten . . . 119
Rubens, Peter Paul: Der h. Ambroſius . . 291
— — : Die Wunder des h. Ignatius 373
Ruß, Karl: Hekuba 210
Sarlo, Andrea del: Der todte Heiland . . 481
Schidone, Bartolomeo: Chriſtus in Emaus . . 123
Schnorr, Ludw. Ferd.: Fauſt 40
Steinfeld, Franz: Die verlaſſene Mühle . . 475
Tiziano Vecellio: Die Grablegung Chriſti . . 30
— — : Die heilige Familie . . . 253
Vernet, Claude Joſeph: Die Engelsburg zu Rom 362

2. Die Gallerie Eſterhazy: 363

Claude Lorrain: Römiſche Landſchaft . . . 397
Domenichino: David mit dem Haupte des Goliath 24
— — : Die h. Magdalena 365
Everdingen, Albert van: Der Waſſerfall . . 466
Murillo, B. E.: Die Madonna mit dem Brode . 513
Rembrandt, Paul: Ecce Homo 459
— — : Leſende Mönche . . . 483
Vinci, Leonardo da: Die drei h. Frauen . . 80

3. Die Gallerie Liechtenſtein: 99

Carravaggio, Michelangelo da: Die Laulenſchlägerin 20
Dyk, Anthony van: Gräfin Luiſe v. Thurn u. Taxis 149
Franceschini, Marr Antonio: Venus und Amor . 106
Oſtade, Iſaac van: Der Bauerntanz . . . 311
Rubens, Peter Paul: Die Söhne des Rubens . 56
— — : Drcius Mus vor dem Pontifex . 329
Velasquez, Diego: Der Raucher 132

4. Die Gemäldeſammlung der k. k. Akademie der Künſte: 151

Francia, Francesco: Madonna auf dem Throne . 402
Goyen, Jan van: Marine 229
Loutherbourg, Philipp Jakob: Der Seeſturm . 141
Oſtade, Adrian van: Der Zeitungsleſer . . 155
Ruysdael, Jakob: Landſchaft mit Zäunen . . 113
Wouwermann, Philipp: Das Reitergefecht . . 199

5. Die Sammlung Arthaber: 41

Hüdner, Karl: Das Jagdrecht 176
Keyzer, Nicaiſe de: Columbus 45
Waldmüller, F. G.: Die Rückkehr des Landmannes von der Ardeil 379

6. Die Sammlung Heroldingen: 31

Amerling, Friedrich: Die ſchlafenden Kinder. . 36
Gauermann, Friedrich: Der Brunnen in Zell am See 423
Hayez, Franresco: Valenzia Gradenigo . . 261
Markó, Karl: Der Brunnen von Leccio . . 288

Digitized by Google

Seite

7. Die Sammlung Fichler: 167

Beeldemacker, Jan: Der ſchäckernde Jäger . . 273
Bega, Cornelius: Die Kartenſpieler . . . 225
Brueghel, Jan: Der Marktflecken am Ufer . . 91
Brueghel, Pieter, der Aeltere: Die Blinden . 258
Miel: Römiſche Landſchaft 219
Steen, Jan van: Der Muſikleherer . . . 172

8. Die Gallerie Czernin: 67

Brouwer, Adrian: Der Dorfbader . . . 498
Dow, Gerhard: Die Kartenſpieler 334
Holbein, Hans, der Jüngere: Die betende Frau . 73
Hooghe, Pieter de: Die Malerwerkſtätte . . 269
Potter, Paul: Der Morgen 190
Tilburg, Gilles van: Das alte Mütterchen . . 185

9. Die Sammlung Fellner: 157

Amerling, Friedrich: Die Morgenländerin . . 158
Danhauſer, Joſeph: Der Augenarzt . . . 297
Führich, Joſeph: Ruth und Boas . . . 421
Haſenclever, J. Peter: Die Zeitungsleſer . . 368
Raffalt, Ignaz: Donaulandſchaft 337
Schindler, Karl: Der Abſchied des Verurtheilten . 243

10. In der Sammlung Galvagni:

Böſer, Friedrich: Die armen Kinder . . . 341
Haanen, Remy van: Winterlandſchaft . . . 301
Huard, C.: Wein, Weib und Geſang . . . 432

11. Die Gallerie Harrach:

Coello, Alonſo Sanchez: Die Madonna mit dem Kinde und dem heil. Cajetan 493
Murillo, Eſtéban: Jakob und Eſau . . . 515
Schalken, Gottfried: Petrus im Hofe des Pilatus 415
Spagnoletto: Der heilige Joſeph 429

Seite

12. Die Sammlung Heckeren: 93

Brackeleer, Ferdinand de: Die Dorfſchule . . 283
Hamann, Edouard: Karl IX. von Frankreich . 314
Hooe, J. V. van: Rembrandt's Werkſtätte . . 239
Iſabey, Eugen: Der Meeresſtrand . . . 324
Schleißner, Chriſtian: Lieb' Großmütterchen. . 97

13. In der Sammlung Kolowrat

Fendi, Peter: Das Gewitter 391

14. Die Gallerie Schönborn: 81

Dolce, Carlo: Die heilige Katharina . . . 403
Rembrandt, Paul: Hagar 88
— — : Die Gefangennehmung des Simſon. 221
Rubens, Peter Paul: Neptun und Amphitrite . 125

15. Die Sammlung Thun: 177

Achenbach, Andreas: Der Golf bei Palermo . 182
Rottmann, Karl: Der Sturm auf der Haide . 352

16. Im k. k. Statthalterei-Gebäude:

Kupelwieſer, Leop.: Odoaker vor dem h. Severin 345

III. Die plaſtiſchen Bildwerke Wien's: 325

Canova, Antonio: Theſeus beſiegt den Centaurn Phereus 442
Donner, Georg Rafael: Der Brunnen am neuen Markt 408
Fernkorn, Anton: St. Georg mit dem Drachen . 328
Kißling, Leopold: Mars, Venus und Amor . . 501
Schwanthaler, Ludwig von: Der Brunnen auf der Freiung 488
Zauner, Franz: Das Denkmal Kaiſer Joſeph's II. 455

Buchdruckerei des Oeſterreichiſchen Lloyd

Vorwort.

Unſere uralte Kaiſerſtadt, das vielbeſuchte Wien, zeichnet ſich vor anderen Großſtädten durch manche Eigenthümlichkeiten aus. Die Menge der Volkstrachten, die hier aus den verſchiedenen Kronländern zuſammentreffen, die Lebensluſtigkeit des Wieners und ſeine vielen Unterhaltungsweiſen und Vergnügungsorte, die jährlich wiederkehrenden großen Feſte, das Charakteriſtiſche gewiſſer Schichten des Volkes und die eben ſo abwechſelnden als reizenden Umgebungen bilden ein nicht leicht wieder anzutreffendes Ganze, von welchem jederzeit viel geſprochen und geſchrieben wurde.

Allein ſo viel Behagen man auch darin fand, ſich mit Wort und Schrift an den heiteren Seiten der Kaiſerſtadt zu erfreuen, ſo konnten doch manche andere Dinge, welche in ihrer Art eben ſo anziehend und vielleicht wichtiger ſind, noch immer nicht ihre gehörige Würdigung finden.

Hierzu gehören, nebſt manchen wiſſenſchaftlichen Anſtalten, auch die Kunſtſchätze, welche ſich innerhalb der Mauern Wien's befinden, die wohl im Stande ſind, ſich mit den geprieſenſten Sammlungen des Auslandes zu meſſen, und unter denen ſich ſo manche Perlen finden, die nur in das rechte Licht geſetzt werden dürfen, um, gleich ausländiſchen, Bewunderung zu erregen und zu begeiſtern.

Derjenige, der vielleicht in Entzücken gerathen wäre, wenn er z. B. Raſael Donners Brunnen zu Berlin oder München geſehen hätte, geht am Neumarkte ganz gleichgiltig vorüber, weil er ſchon daran gewöhnt iſt, ihn eben hier zu erblicken, weil er dies Kunſtwerk ſah, als er noch mit der Fibel und Schiefertafel zur Schule ging, und es Niemand der Mühe werth fand, ihm zu ſagen, daß ſich hier unter andern eine männliche Figur befinde — die den Traunfluß darſtellt, der den Dreizack in die Fluthen wirft — welche eben ſo originell in der Erfindung, als vortrefflich in der Ausführung iſt und überall ihres Gleichen ſucht. Wie viele, oder beſſer geſagt, wie wenige Wiener fanden Zeit, dem Denkmale der Erzherzogin Chriſtina in der Auguſtinerkirche ein Viertelſtündchen zu weihen, obgleich dieſes Monument anerkannt die ſchönſte Arbeit iſt,

welche je unter dem Meißel Canova's entstand, und noch viel wenigere wissen, daß Canova die Reiterstatue Kaiser Joseph II. von Zauner Edlen von Felpatan nicht nur für das beste Bildhauerwerk der neuesten Zeit erklärte, sondern daß er, als er die Statue Napoleons in Erz ausführen sollte, sogar diejenigen Leute, welche Zauner's Werk gegossen hatten, nach Rom berief, da er in ganz Italien Niemand fand, der dieser schwierigen Arbeit gewachsen gewesen wäre. Ja, wir haben es mit unseren heimischen Kunstwerken gehalten, wie mit unseren mittelalterlichen Dichtern, bei denen es sich ereignete, daß ein Fremder — Gervinus in seinem Werke über deutsche Poesie — das Panier ergreifen und behaupten mußte, daß wir Oesterreicher eine eigene Dichterschule hätten, die wohl mit jeder anderen Schule jener Epoche ritterlich in die Schranken treten dürfe.

Wohl gab es auch bei uns immer Männer, denen es am Herzen lag, die heimatlichen Schätze aus dem Dunkel hervorzuziehen; allein ihre Arbeiten waren entweder zu flüchtig oder zu gelehrt, und so blieben die ersteren unbeachtet, während die letzteren mit den Tagesblättern, in denen sie meist gedruckt waren, aus dem Kreise der Menge verschwanden und sich in die Winkel der Bibliotheken oder in die Kämmerchen der Forscher verloren. Eben so wenig konnten die bisherigen Beschreibungen von Wien, die Fremdenführer u. s. w., und noch weniger die meist oberflächlich geschriebenen Kataloge der verschiedenen Gallerien und Kunstsammlungen hinreichen, um eine klare Anschauung über das Allgemeine der Wiener Kunstschätze sowohl, als über das besonders Hervorragende aufzustellen, während sie anderseits eben wieder zeigten, wie wünschenswerth es wäre, daß ein kritisch-historisches Werk über die Kunstschätze der Kaiserstadt erschiene, welches nicht nur erheiternd und belehrend für den Kunstfreund und den Gebildeten überhaupt, sondern auch nützlich für den angehenden Künstler und angenehm erinnernd für den Kenner wäre.

Die vorliegenden Blätter stellen sich nun zur Aufgabe, dem Leser die vorzüglichsten und unbestreitbar echten Kunstwerke Wiens vorzuführen und zu besprechen, indem zugleich, so viel es nöthig sein wird, die Lebensgeschichte des betreffenden Künstlers angedeutet werden soll, da diese oft einen großen Einfluß auf seine Leistungen übte. Außer Tschischka's „Kunst und Alterthum in Oesterreich" (1836), welches jedoch nur eine nach Ortschaften gereihte Aufzählung der in Oesterreich vorhandenen Kunstwerke enthält, ist noch kein Buch erschienen, welches Uebersichtlichkeit mit den Einzelheiten verbände. Glückt es uns, diese beiden nur einigermaßen zu vereinigen, so glauben wir dem kunstliebenden Publicum in seinen Wünschen entgegen gekommen zu sein; möge daher unser Werk mit derselben Liebe aufgenommen werden, mit welcher es begonnen wurde.

Digitized by Google

Die k. k. Gemäldegallerie im Belvedere.

Die kaiſerlich königliche Gallerie im Belvedere genießt mit dem vollſten Rechte den Ruf, eine der ausgezeichnetſten Gemäldeſammlungen Europas zu ſein, denn ſie charakteriſirt ſich, außer den vielen einzelnen Schätzen, welche ſie beſitzt, noch beſonders dadurch, daß ſie in gewiſſen Beziehungen maſſenhaft auftritt, wovon zum Beiſpiele mehr als vierzig Gemälde von Tizian, und eben ſo viele von P. P. Rubens, ein mächtiges Zeugniß ablegen.

Die Entſtehung dieſer, an dreitauſend Gemälde beſitzenden, Sammlung reicht bis in das vierzehnte Jahrhundert hinauf, denn Kaiſer Karl der Vierte, welcher die Künſtler ſeiner Zeit zu ehren und zu belohnen wußte, brachte mehrere Gemälde an ſich, die er auf dem Schloſſe Karlſtein aufſtellte und von denen noch heut zu Tage einige, wie z. B. das Bild des Thomas von Mutina u. a., in der Sammlung des Belvederes ſich finden. Auch Kaiſer Maximilian der Erſte, welcher zugleich auch der erſte Gründer einer Akademie der Wiſſenſchaften, der ſogenannten „Donaugeſellſchaft" war, beſaß eine große Vorliebe für die bildenden Künſte, wie dieſes durch ſeine Beziehungen zu Albrecht Dürer, durch die mancherlei Holzſchnitwerke — Theuerdank, Weißkunig, den Triumphzug, den Triumphbogen u. dgl. — und verſchiedene in Waſſerfarben gemalte Bücher — z. B. Freidal's Turnierbuch in der k. k. Ambraſerſammlung u. a. — belegt wird, welche durch ihn in das Leben gerufen wurden; und die k. k. Gallerie zählt noch jetzt eine Menge Gemälde aus der altdeutſchen Schule, welche Kaiſer Max ankaufte.

Kaiſer Rudolph der Zweite, deſſen Neigung zur Gelehrſamkeit und zu den Künſten eine ganz ungewöhnliche war, indem er nicht nur Gemmen und Gemälde erwarb und Künſtler an ſeinem Hofe hielt, ſondern auch mit eigener Hand Landſchaften malte, bereicherte die Sammlung auf eine ungemeine Weiſe, denn ſie verdankt ihm die Werke von Correggio, dann eines der ausgeführteſten Bilder Albrecht Dürer's, die heil. Dreifaltigkeit mit vielen Heiligen, und nebſt mehreren anderen Werken, die ganze Reihe von Bildern aus der zweiten Epoche der deutſchen Kunſt, nämlich aus dem Zeitraum der Manieriſten, unter denen Bartholomäus Spranger obenan ſtand.

Aber eine ganz außerordentliche Bereicherung erhielt die k. k. Gallerie durch Erzherzog Leopold Wilhelm, den Bruder Kaiſer Ferdinand des Dritten, welcher Generalſtatthalter der Niederlande war, und eines ſo ungewöhnlichen Rufes von Kennerſchaft genoß, daß es ein Maler

ſchon für eine ganz beſonders ehrende Auszeichnung hielt, wenn ihm von dem Erzherzog der Auftrag wurde, ein Gemälde auszuführen. Leopold Wilhelm hatte auch viele Bilder aus der Sammlung des unglücklichen Königs von England, Carl Stuart I., und unter andern auch deſſen herrliches Bildniß von Anton v. Dyk angekauft, und gab ſeinem Hofmaler David Teniers dem Jüngeren den Befehl, die beſten in Brüſſel befindlichen und verkäuflichen Gemälde der italieniſchen und niederländiſchen Schule anzuſchaffen. Dieſe höchſt bedeutende Sammlung Erzherzog Leopold's ward im Jahre 1657 nach Wien gebracht und kam dann, als Leopold ſtarb, an den kaiſerlichen Hof, denn er hatte ſie 1661 an Leopold den Erſten vermacht.

Sie erhielt nun ihre Einrichtung durch den franzöſiſchen Maler Le Fort, und zwar auf Anordnung des damaligen Oberſthofbaudirectors Gundacker Grafen v. Althann. Die Gallerie befand ſich in der k. k. Stallburg nächſt dem jetzigen Joſephsplatze, beſtand aus eilf Zimmern und hatte durch die Aufhebung der Klöſter in Antwerpen u. ſ. w. noch ſehr bedeutende Bereicherungen bekommen. Als ſpäter der große Held Eugen von Savoyen den allerhöchſten Hof zu ſeinem Erben ernannt hatte, brachte man die Gemälde (i. J. 1776 und 1777) aus den etwas dunklen und zu wenig Raum bietenden Gemächern der Stallburg nach dem, auf einer freien Anhöhe liegenden und von Eugen i. J. 1724 erbauten, Luſtſchloſſe Belvedere. Sie ſtand hier unter der Aufſicht des Joſeph Martin, des Joſeph Rauſch von Trautenberg und des bekannten Thiermalers Joſeph Roſa. Kaiſer Joſeph der Zweite berief dann i. J. 1778 den Kupferſtecher Chriſtian von Mechel nach Wien, der die Gallerie einrichtete und ſie nach Schulen ordnete, wobei er mancherlei Gegner erweckte, wie u. a. die „Betrachtungen über die k. k. Bildergallerie zu Wien," (Bregenz, 1785) darlegen. Später bekam der Hiſtorienmaler Heinrich Füger und dann der Landſchaftmaler Joſeph Rebeli die Oberaufſicht, und nun iſt der Geſchichtmaler Peter Krafft Director dieſer Sammlung, welche noch alljährlich durch Ankäufe von Seiten des allerhöchſten Hofes vermehrt wird.

Im Jahre 1825 wurde auf kaiſerlichen Befehl eine Reſtauration der geſammten Gemälde vorgenommen, welche man im Jahre 1836 beendigte. Bei dieſer Reſtauration, welche von den Directoren Rebeli und Krafft beaufſichtigt ward, und bei der die Herren Erasmus Engert, Siegmund von Perger, Karl Ruß, Joſeph Saiomon, Joſeph Scheyrer, Franz Steinfeib und J. G. Waidmüller thätig waren, ereigneten ſich einige merkwürdige Vorfälle; ſo war z. B. bei dem jungen Tobias von Andrea del Sarto der ganze Hintergrund ſchwarz überſtrichen; bei dem heil. Sebaſtian von Andrea Mantegna erſchien bei dem Reinigen von der Uebermalung ein weißer Reiter in den Wolken; ſo war bei dem männlichen Kopfe von Maſaccio der ganze weiße Vorhang dunkel überpinſelt, u. a. m., ſo daß der Reſtaurateur oft eben ſo ſehr überraſcht war, als er darüber entrüſtet wurde, wie man derlei Gemälde früherhin mißhandelte.

Man ging ſchon mehrere Male daran, die k. k. Gallerie im Stiche herauszugeben, und David Teniers war der Erſte, der damit begann, die von Erzherzog Leopold Wilhelm geſammelten Werke ſtechen zu laſſen, indem er 1669 das „Theatrum artis pictorum" edirte. Dann machte ſich Johann Anton von Prenner — vom J. 1729 bis 1733 — daran, ſein Theatrum artis pictoriæ ꝛc. in's Werk zu ſetzen. Im Jahre 1735 gaben F. Stampart und Anton Brenner ihren „Probromus oder Vorlicht der in Wien befindlichen Kunſtſchätze" in äußerſt mittelmäßigen Abbildungen und ohne Text heraus, und vom J. 1821 bis 1828 erſchien bei Karl Haas ein Werk

in vier Bänden: „Die k. k. Bildergallerie im Belvedere," nach den 240 Zeichnungen und kleinen Copien in Oel, von dem k. k. Galleriecuſtos Siegmund von Perger, welcher auch den Text verfertigte.

An Katalogen über dieſe Sammlung ſind erſchienen:

Mechel, Chriſtian von, Verzeichniß der Gemälde der k. k. Bildergallerie in Wien, auf allerhöchſten Befehl. Wien, 1783. 8.

Mechel, C., Catalogue des Tableaux de la Galerie imp. et roy. de Vienne. Basile, 1784. gr. 8.

Riegler, Hieronymus. Beſchreibung der k. k. Bildergallerie im Belvedere. 3 Hefte. Wien (Stahel in Würzburg), 1786, 1787.

Roſa. Die Gemälde der k. k. Bildergallerie. Wien 1796.

Albrecht Krafft, Verzeichniß der k. k. Gemäldegallerie im Belvedere zu Wien. — Wien, Müller 1837. 8.

Noch fehlt es an einem kritiſchen Verzeichniß (Catalogue raisonné), deſſen Erſcheinen um ſo wünſchenswerther wäre, als es bekannt iſt, daß Albrecht Krafft mit ſeinem anerkannten Fleiße bereits alle wichtigen Daten auf das Genaueſte ſammelte.

Rafael Santi (Sanzio).

Rafaelo Santi, durch eine unrichtige Leſung des von ihm ſelbſt lateiniſch geſchriebenen „Sanctius“ gewöhnlich Sanzio genannt, war der Sohn des Malers Giovanni Santi und wurde zu Urbino 1483, und zwar am Charfreitag, von Giovanni's innig geliebter Gemahlin Magia geboren. Er trat ſchon in früher Jugend bei Pietro Vanucci von Perugia (il Perugino) in die Lehre und half dieſem berühmten Meiſter bei vielen ſeiner Gemälde. Im Jahre 1504 hatte er die Werkſtätte ſeines Lehrers verlaſſen, malte die allbekannte „Vermählung Maria's,“ die ſich in der Brera von Mailand befindet und begab ſich dann nach Florenz, wo er den Winter über die Werke des Maſſaccio und des Leonardo da Vinci ſtudirte, um, verſchiedenen Beſtellungen zufolge, im Frühjahre wieder nach Perugia zu reiſen. Hier verweilte er aber nur ein Jahr und eilte dann wieder an die Ufer des Arno zurück und malte zu Florenz, wo er ſich bei dem gelehrten adeligen Taddeo de Taddei aufhielt, zwei Gemälde, welche er dieſem Nobile als ein Zeichen ſeiner Dankbarkeit verehrte und von denen das Eine unſere „Madonna im Grünen“ iſt, welches Bild der Nachfolger Taddeo's, Giovanni Taddei (1661—1662), an den Erzherzog Ferdinand Karl von Tirol, bei deſſen ſiebenmonatlichem Aufenthalt in Florenz, um einen ſehr hohen Preis verkaufte. Erzherzog Ferdinand Karl ſtarb aber noch im December 1662, und nun erbte es ſein Oheim, der ſchon erwähnte Stifter der Ambraſerſammlung.

Daß Rafael von dieſem ſeinem zweiten Beſuche in Florenz an, einen immer größeren Aufſchwung nahm, daß er immer ſelbſtändiger, immer reizender, immer edler in ſeinen Geſtalten wurde, iſt eben ſo bekannt als ſein unermüdlicher Fleiß. Auch ſeine Lebensgeſchichte iſt den Kunſtfreunden nicht fremd, da es von ſeiner Zeit bis in unſere Tage ſtets Schriftſteller gab, die ſich damit beſchäftigten, und erſt in neuerer Zeit hat Paſſavant das Schätzbarſte in dieſer Beziehung geleiſtet, indem er uns von einer Menge von Dingen unterrichtet, über vieles bisher Zweifelhafte aufklärt und zugleich ſo manche Anſichten und Sagen widerlegt, welche durch eine ganze Reihe von Schriftſtellern fortſchlichen und im Munde der Kunſtliebhaber ſogar feſtwurzelten. So erzählt man ſich z. B., daß Rafael und Michelangelo Buonarotti geſchworene Feinde geweſen wären, die ſich Hinderniſſe in den Weg legten, wo ſie es nur vermochten, weil ſie einander gegenſeitig beneideten, ja Lomazzo ſagt ſogar, daß ſie ſich beſchimpften, denn als Rafael, welcher,

wenn er zu Hofe ging, ſtets von einer großen Zahl ſeiner Schüler begleitet war, wieder einmal mit ſeinem Gefolge über die Straße ging und der einſame Michelangelo dem Zug begegnete, ſoll ihm dieſer hämiſch zugerufen haben: „Ecco il bargello!“ — d. i. „hier kommt der Häſcher“ weil dieſe Gerichtsdiener ſtets von Vielen begleitet waren; Rafael hingegen ſoll eben ſo raſch und beißender geantwortet haben „Ed ecco il boja!“ — das iſt „hier kommt der Scharfrichter;“ weil dieſer ſtets allein zu gehen pflegte, da Jedermann natürlicherweiſe ſeine Geſellſchaft vermied. Auch wird viel davon geſprochen, daß ſich Rafael heimlich in die Sixtiniſche Kapelle geſchlichen habe, wo Michelangelo eben die Propheten und Sibillen malte, um dieſem hochberühmten Meiſter in ſeiner Abweſenheit ſo manches an ſeinen Werken abzulauern, und andere Dinge mehr; allein dieſe Anekdoten vertragen ſich mit dem Weſen Rafaels ſo wenig, als die Liebesabenteuer, die man ſich von ihm erzählt, und die mancher ſtoffarme Dichter, ja ſelbſt Achim von Arnim — Rafael und ſeine Nachbarinnen, im Taſchenbuch zum geſelligen Vergnügen, 1824 — zu Erzählungen benutzte, die ſich nur ſchwer rechtfertigen laſſen, da ſie die allgemeine Meinung, daß Rafael ſeinen zu frühen Tod durch ein zügelloſes Leben herbeiführte, bekräftigen helfen.

Rafael Santi war ein ſchöner Mann, von ſchlanker Geſtalt, länglichem Halſe und kleinem Kopfe, mit braunem Haar, mildem Blick und ſanftem Ausdruck des Antlitzes. Seine Erſcheinung, ſein ganzes Gehaben trug etwas ungemein Liebenswürdiges an ſich. Er war in gleichem Maße geiſtreich und beſcheiden, und eben ſo anſpruchlos als wohlthätig, deshalb liebten ihn auch Hohe und Niedere, und ſeine Gegenwart übte ſolchen Einfluß, daß dadurch jeder Gedanke an Zwietracht, die doch unter Künſtlern nur allzuleicht auftaucht, gänzlich unterdrückt wurde, ja wie Giorgio Vaſari erzählt, ſollen ihn ſogar die Thiere verehrt haben. Dieſer tief in ihm liegende edle, jungfräulich reine und doch ſo kräftige Geiſt war es auch, der ihn fähig machte, ſich nach und nach von den, zwar oft tief empfundenen aber meiſt ſtarren, aus dem Byzantiniſchen abgeleiteten Formen loszureißen und Geſtalten von der zarteſten Schönheit und der holdſeligſten Anmuth, der tiefſten Empfindung und des größten Ernſtes zu ſchaffen. Seine erſten Werke gleichen demnach freilich den Bildern des Perugino faſt bis zur Verwechslung, aber die Einflüſſe eines Franceſco Francia, die breite Behandlung eines Fra Bartholomeo di San Marco, und die tiefe Auffaſſung des Leonardo da Vinci, wirkten wie Licht und Thau auf die ſich entwickelnde Künſtlerknoſpe, und wenn ſeine früheren Bilder das entſchiedene Gepräge dee umbriſchen Schule trugen, ſo bekamen ſie jetzt einen Anflug der florentiniſchen.

Aber gänzlich entfaltet wurde ſein blühender Geiſt erſt in Rom, als er immer bedeutendere Aufträge erhielt, und daß hier die Werke Michelangelos nicht ohne Einfluß auf Santi blieben, iſt wohl kaum zu bezweifeln, da ſich dieſes in Rafaels dritter Manier zu augenfällig ausſpricht. Man darf dieſen Einfluß aber, wie das wohl ſchon häufig geſchah, nicht gar zu hoch anſchlagen, denn wenn Michelangelo gewaltig war, ſo war Rafael doch größer, denn der Erſtere malte in ſeiner Ueberkraft alles nach einem gewiſſen Schnitte, die perſönliche Charakteriſirung galt ihm nichts, ja das Milde, das Anmuthige lag gänzlich außer ſeinem Bereiche. Rafael hingegen, der in ſeinen Compoſitionen für die Arazzi gewiß den größten Ernſt entwickelte, wußte gleich Leonardo da Vinci Charaktere darzuſtellen, denn in ſeiner „Disputa del Sacramento,“ in ſeiner „Schule von Athen“ u. a. iſt jede der Figuren vom Wirbel bis zur Zehe ein anderes Weſen, ein durchaus ſelbſtändiger Charakter. Und welchen Reiz, welches Schönheitsgefühl zeigen

bei Rafael die von Buonarotti ſo häufig vernachläſſigten Draperien; welche unnennbare Anmuth, welche himmelreine Jungfräulichkeit tragen die Antlitze von Rafaels Madonnen, und mit welcher Liebe, mit welcher Sorgfalt ſind nicht ſeine Staffeleigemälde vollendet! Wenn alſo Rafael je etwas von Michelangelo lernte, ſo war es gewiß nur eine breitere Ungezwungenheit, die er ſehr leicht annehmen konnte, während es dem Buonarotti unmöglich geweſen wäre, ſich das Seeliſche des Uebiners eigen zu machen, und wenn wir einen Vergleich machen dürfen, ſo möchten wir ſagen, Buonarotti macht uns mit ſeinen gethürmten Maſſen uns ſelbſt vergeſſen, während wir durch die Werke Rafaels zu uns ſelbſt zurückgeführt werden, da ſie alle inneren Saiten ertönen und lange fortklingen machen.

Von den vorerwähnten Liebesabenteuern Rafaels findet ſich, außer in Bezug auf ſeine Verhältniſſe mit der „Fornarina“ und ſeiner bevorſtehenden Heirath mit Maria da Bibiena, der Nichte des Cardinals dieſes Namens, nichts, was irgend eine geſchichtliche Begründung fände, und Paſſavant, der doch alles aufbot und bis in die kleinſten Kleinigkeiten nachforſchte, war trotz dem nicht im Stande, auch nur den eigentlichen Namen jener ſogenannten Fornarina zu entdecken; und was ſeinen Tod betrifft, behaupten Longhena und Pungileoni nach den Regeln der Arzneikunde und den Mittheilungen mehrerer Zeitgenoſſen des Rafael, daß ſein frühes Hinſcheiden keineswegs die Folge eines ungezügelten Lebens war, ſondern daß der große Künſtler an einem Wechſelfieber ſtarb.

Wie am Charfreitage geboren, wollte es das Geſchick, daß Rafael auch wieder am Charfreitage (1520) heimging, und zwar inmitten ſeiner größten Thätigkeit, in dem größten Glanze ſeines Ruhmes und in einem Alter von erſt 37 Jahren. Er und ſeine Braut Maria da Bibiena ruhen in der Kirche Madonna della Rotonda oder dem Pantheon zu Rom.*)

Rafael, ſo hoch geehrt wie (außer Rubens) vielleicht kein Künſtler, denn er ſtand in dem vertrauteſten Umgange mit den höchſten und edelſten Männern ſeiner Zeit, und ſelbſt König Franz I. von Frankreich gab ſich alle Mühe, ihn an ſeinem Hof zu ſehen — vermachte ſein Vermögen, welches nach Vaſari großentheils auch in dem beſtand, was ihm der Papſt noch ſchuldig war, ſeinem Schüler und Freunde Giulio Pipi, genannt Romano. Bei ſeinem Tode war ganz Rom in Trauer. Einer ſeiner innigſten Freunde, der Graf von Caſtiglione, verewigte den Schmerz um den verlornen Künſtlerfürſten in einem lateiniſchen Gedichte, und daſſelbe that Lodovico Arioſto, als er zu Ferrara die Nachricht von dem Teauerfall veenahm. Caelio Calcagnini, Marc Antonio Michiel di Ser Vettor, der Geſchichtforſcher Paolo Giovio, der Alterthumsforſcher Andrea Fulvio u. v. A. konnten in ihren Schriften und Briefen nicht ſatt werden an

*) Es iſt gewiß nicht uninterreſſant zu wiſſrn, daß man bis zum Jahre 1833 in der Künſtlerakademir von San Lucca zu Rom einrn Schädrl aufbrwahrte, drr als jener drs Rafarl galt und daher mit großer Verehrung betrachtet wurdr. Dr. Gall, drr Schädrlkundigr, maß dieſen Kopf in allen Richtungrn und ſtellte darnach frſt, wie drr Kopf rinrs großrn Künſtlers grbaut ſein müſſe. Allein ſirhe da, als man in drm obbrnanntrn Jahrr das in Vergeſſrnhrit gewesenr Grab Santi's öffnrtr, fand ſich bei drn übrigrn Knochrn des Skrirtrs auch Rafarls wahrer Schädel, der ſich durch die ſchönrn Zähne brſondrrs auszeichnete. Es iſt grwiß ſehr zu bedauern, daß Dr. Gall dirſe Excavation nicht erlebtr, um ſeine kleine phrenologiſchr Irrung zu berichtigrn!

Rafaels Lob, den ſie als Künſtler und Menſch gleich hoch prieſen, denn ſie fühlten nur zu ſehr, welch ungewöhnlich Hohes, Unerſetzliches verloren gegangen ſei! Der Leichnam des Verewigten wurde in des Meiſters eigener Wohnung auf einem mit Wachslichtern umgebenen Trauergerüſte aufgeſtellt und hinter dieſem Katafalk ſtand ſein letztes Werk, die Verklärung Chriſti auf dem Berge Tabor. Bei dem Leichenbegängniſſe folgte eine unzählbare Menge, und kein Auge blieb thränenleer, kein Gemüth ohne den tiefſten Schmerz.

Von Rafaels Werken finden ſich zu Wien:

Im k. k. Belvedere:

1) Die heil. Jungfrau im Grünen: (Siehe weiter unten.)

2) Die heil. Margaretha mit dem Drachen, welche Rafael in den Jahren 1516—1518 malte und wobei — der dunklen Färbung zufolge — ohne Zweifel Giulio Romano hilfreiche Hand leiſtete. Dies Bild war für den Abbate de San Benedetto gefertigt, der es um 1528 dem Zuanantonio Venier zu Venedig ſchenkte. Dann kam es in die Familie Priuli zu Venedig, wo es hundert Jahre blieb. Um 1664 kam es nach England in die Sammlung König Karl des Erſten, von wo es Erzherzog Leopold Wilhelm an ſich brachte.

3) Die Ruhe unter dem Palmbaum. Dieſes, in Beziehung auf Echtheit auch von Paſſavant angeſtrittene, Bild beſaß einſt Guibaldo II. delle Rovere, Herzog zu Urbino, deſſen Tochter ſich 1560 mit Frederico Grafen von Borromeo vermählte, durch welche Gelegenheit das Bild in die Hände des h. Karl Borromäus kam, der es am 23. September 1563 nach Mailand brachte und daſſelbe in ſeinem Teſtament (9. Nov. 1576) dem Lodovico Moneta zum Verkaufe für das Stadtſpital überließ. Der Abbate von S. Maria presso S. Celso kaufte es für 300 Scudi, und es blieb nunmehr in dieſer Kirche bis es Kaiſer Joſeph II. auf ſeiner Reiſe in Italien ſah und es ihm ſo gefiel, daß er es zu beſitzen wünſchte. Kaiſerin Maria Thereſia machte demzufolge eine Stiftung für die Kirche und das Gemälde kam nach Wien. — Albrecht Krafft in ſeinen höchſt ſchätzenswerthen Aufſätzen über die Rafael'ſchen Bilder der k. k. Gallerie gibt ſich alle Mühe, dieſes Bild als vollkommen echt hinzuſtellen, es gibt aber außer dem geſchichtlichen Nachweiſe über das Wandern eines Bildes von einem Beſitzer zum andern noch ein zweites, gewiß nicht minder wichtiges Kriterium, welches, abgeſehen von Pergamenten und Büchern, unmittelbar in dem Bilde ſelbſt liegt, und dieſes Kriterium beſteht in Vortrag, Färbung, Zeichnung und Ton des Gemäldes; und wer die von Rafaels eigener Hand vollendeten Bilder ſah, wie z. B. die „Madonna della Seggiola," die „Madonna di Foligno," die „Madonna di San Siſto," die „Grablegung Chriſti," die „Stanzen" u. ſ. w., dem wird die Färbung und der Ton der „Ruhe unter dem Palmbaum" etwas ſtark auffallen, und wenn auch der Profilkopf der Madonna von Rafael gezeichnet und gemalt ſein mag, ſo tritt doch im Uebrigen zu ſehr die nächtliche Färbung, beſonders der Schatten hervor, welche dem Giulio Romano ſo eigenthümlich ſind, und daß Giulio ſehr oft in die Bilder ſeines Meiſters malte, daß er ſo manche von ſeinem Meiſter begonnene vollendete, iſt um ſo weniger zu bezweifeln, als er ſelbſt bei Rafaels letztem Werke, der Transfiguration mitmalte, wodurch auch dieſes Bild die ihm eigenthümlichen dunklen Schattentöne erhielt. Die „Ruhe unter dem Palmbaum" mag daher zwar von Rafael entworfen ſein, es gehört aber jedenfalls mehr zu den Bildern ſeiner Schule, als zu denen, die unmittelbar von ſeiner Hand herrühren.

Digitized by Google

In der Sammlung des Erzherzogs Albrecht findet ſich eine große und höchſt intereſſante Zahl von Entwürfen und Studien von Rafaels eigener Hand, unter denen wir, außer den Studien zur „Jungfrau im Grünen“, nur noch folgende bemerken wollen. Eine Rothſteinzeichnung, der Entwurf des Gemäldes „Alexander und Roxane“ in der Villa Raſaele zu Rom. Eine höchſt merkwürdige Federzeichnung, die Transfiguration in nackten Figuren. Mehrere Studien zu demſelben Bilde. Studien zur Schule von Athen und der Meſſe von Bolſena. Entwürfe für mehrere Gemälde in den Loggien, z. B. die drei Engel bei Abraham, Jacob am Brunnen, Joſeph, welcher ſeine Träume erzählt. Skizzen zu den Arazzi, nämlich der wunderbare Fiſchzug, die Steinigung des heil. Stephan u. ſ. w.

Das Gemälde in der fürſtlich Liechtenſtein'ſchen Gallerie, welches mit Rafael überſchrieben iſt, ſo wie jenes der Gallerie Eſterhazy, welches gleichfalls jenen Namen führt, haben leider nicht den geringſten Anſpruch auf dieſen hohen Meiſter.

Es finden ſich aber zu Wien mehrere intereſſante ältere Copien nach Rafael, nämlich:

Im k. k. Belvedere: eine Copie von Rafaels „Iſaias“ von Carracci, und eine Copie der in Spanien ſich befindlichen Kreuztragung (lo spasimo).

In der Gallerie Liechtenſtein: Eine Copie nach der Madonna del Paſſeggio, angeblich von Pouſſin, und eine Copie des Johannes in der Wüſte von Giulio Romano.

In der Gallerie Eſterhazy: Eine Copie der Madonna del Diademo, eine Madonna, welche das Jeſuskind an die Bruſt drückt, und ein kleines angefangenes Bildchen (eine heilige Familie), welches trotz dem, daß es rückwärts eine alte Handſchrift aufgeklebt hat, welche ſagt, daß dieſes Bild von Papſt Sixtus IX. der Kaiſerin Eliſabeth zum Geſchenke gemacht wurde, von Paſſavant und anderen Kennern nicht für echt gehalten wird, da ſich derlei alte Copien des verloren gegangenen Originales noch an anderen Orten, z. B. in Frankfurt a. M., finden.

In der Gallerie der k. k. Akademie (ehemals Gallerie Lamberg): eine Copie der Madonna del Baldachino, der Madonna d'Alba, der Madonna della Tenda und der Viſion des Ezechiel.

Im k. k. Belvedere befindet ſich auch noch ein Bild aus der Schule Rafaels, Chriſtus mit der Samariterin am Brunnen; und die Sammlung des Erzherzog Albrecht beſitzt eine ganz ungewöhnlich intereſſante Biſterzeichnung von Paul Rembrandt nach Rafaels Bildniß des Grafen von Caſtiglione.

Die heil. Jungfrau im Grünen.

(Madonna delle Fragole)

Gemälde von Rafael Santi.

(Im k. k. Belvedere.)

Zu den ausgezeichnetſten und koſtbarſten Gemälden der wahrhaft kaiſerlichen Gallerie im Belvedere gehört unſtreitig die Madonna von Rafael, welche von Chriſtian von Mechel die „Jungfrau im Grünen“ genannt wurde. Dieſes Bild befand ſich in der Sammlung von Waffen, Seltenheiten, Büchern und Gemälden, welche Herzog Ferdinand von Tirol, der Gatte der ſchönen Philippine Welſer, auf dem Schloſſe Ambras nächſt Innsbruck errichtet hatte, und wurde erſt auf den Antrag des Malers Anton Maron und auf Befehl der Kaiſerin Maria Thereſia ſammt einem Gemälde von Annibale Carracci „Venus und Adonis“ in die kaiſ. Gallerie übertragen.

„Die h. Jungfrau im Geünen,“ welche Rafael in ſeinem zweiundzwanzigſten Jahee feetigte, was ſich ſowohl aus der Malweiſe als aus der Jahreszahl MDV ergibt, welche in Goldſchrift auf dem Halsſaume des rothen Gewandes der Madonna ſteht, iſt eine jener milden, ſanften Darſtellungen, die eben nur dem reinen Gemüthe eines Rafael möglich waren und bei ſpäteren Künſtlern nicht wieder gefunden werden. Maria ſitzt in einer offenen Landſchaft, durch deren Hintergrund ſich ein Fluß zieht. Ein Städtchen und ein Schloß zeigen ſich in der Ferne, während der graſige, wellig gebrochene und mit Bäumen beſetzte Mittelgrund bis faſt zur Madonna heranreicht. Die jugendliche Mutter des Heilandes hält mit herabgeſunkenen Armen das vor ihr ſtehende Chriſtuskind und ſieht auf daſſelbe ſo ſinnend heeab, als ob ſie die Leiden ahne, die künftig über ihren Sohn hereinbrechen ſollten. Neben dem kleinen Jeſus kniet der Knabe Johannes, der ein Rohrkreuz in den Händen hält, auf das auch das Chriſtkind die eine Hand legt. Der Vordergrund iſt mit Pflanzen geſchmückt, unter denen reife Erdbeeren hervorblicken, welche Veranlaſſung gaben, das Bild auch die „Madonna delle Fragole“ zu nennen. Das ganze Gemälde iſt vortrefflich gezeichnet

Digitized by Google

Rafael S. pinx. | Ich Gallerie im Belvedere | J. Hahn sc.

Die heil. Jungfrau im Grünen.

Verlag der Kunst-Anstalt des [illegible]

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Digitized by Google

und mit ſo großem Fleiße vollendet, daß ſchon der Fuß der h. Jungfrau, der unter dem blauen, leider etwas ausgewachſenen (cresciuto) Mantel hervorragt, für ſich allein ein Meiſterwerk zu nennen wäre, denn er iſt zart wie hingehaucht und doch ſo ſicher und richtig entwickelt.

Dieſes Bild wurde 1811 von Pietro Anderloni geſtochen, ſpäter von Karl Agricola geiſtreich radirt, dann von J. Kotterba (für das Gallerieswerk) im Kleinen, und von J. Steinmüller im Großen geſtochen und von Joſ. Kriehuber auf Stein gezeichnet. In der Sammlung des Erzherzogs Albrecht zu Wien befinden ſich von Rafaels Hand mit der Feder gezeichnete Entwürfe zu dieſem Bilde.

Michelangelo Amerigi da Carravaggio.

Michelangelo Amerigi (Merigi), gewöhnlich Michelangelo Carravaggio genannt, weil er 1569 in dem Schloſſe Carravaggio bei Mailand geboren wurde, iſt nicht mit jenem Polydoro Carravaggio zu verwechſeln, welcher zur Zeit Rafaels noch Knabe war und bei den damaligen Bauten des Vatikan Mörtel zutrug.

Aber auch Amerigi war der Sohn armer Eltern, nur hatte er das Glück, nicht erſt ein Handwerksgehilfe ſein zu müſſen, ſondern ſogleich zu dem damals berühmten Maler Ceſari Ritter von Arpino zu kommen, wo er aber ebenfalls für Lohn arbeiten mußte, was ſeinem lebhaften und ziemlich reizbaren Weſen gewiß wenig Vergnügen machte.

Die Zeit in welcher Amerigi auftauchte, war überhaupt eine merkwürdige, denn es galt hier einen gewaltigen Kampf zweier verſchiedener Kunſtrichtungen. Rafael Santi hatte mit ſeinen wunderbaren Gaben die Malerei auf die höchſte Höhe des Ideals gebracht und was war natürlicher, als daß er, wie jeder andere Hervorragende, eine große Zahl von Nachahmern fand. Allein dieſe Imitatoren vermochten es nicht, ſo wie er, das Ideelle mit der Wahrheit zu vereinigen, ſie verſtanden nicht wie Rafael das in der Natur aufzufinden, was das Ideal zu ſeiner bildlichen Darſtellung verlangte und ſchweiften daher in's Weite, in's Neblige und verloren den ſichern Pfad der Wahrheit. Zufälliger Weiſe war der Lehrmeiſter Amerigi's das Oberhaupt und der Führer dieſer ideellen Partei; aber Michelangelo vermochte es nicht lange bei Ceſari auszudauern, denn es lag in ihm gerade der entgegengeſetzte Trieb, nämlich der einer unbedingten Nachahmung der Natur, welcher um ſo heftiger wurde, als er die hartnäckigſten Ankämpfungen erfuhr. Ceſari ſah mit Groll auf ſeinen Schüler, der ſich herausnahm anders zu denken und andersartig zu malen als er, bald aber gedieh dieſer Groll bis zu einer unverſöhnlichen Feindſchaft, denn Amerigi wuchs, begünſtigt von der Neuheit ſeines Strebens und gehoben von den Gegnern Ceſari's, in kurzer Zeit neben ſeinem ehemaligen Meiſter heran, und ſtellte ſich an die Spitze der Naturaliſten. Nun wurde der Kampf immer ernſter und hartnäckiger. Wie gewöhnlich gingen beide Parteien zu weit und der kühne, durch nichts zurückzuſchreckende, Amerigi verwarf nun alles Ideale und malte, vielleicht nur aus Trotz, oft Geſtalten, welche aus der gemeinſten Natur entlehnt waren. Dies war beſonders dann der Fall, wenn ihn, den überhaupt leidenſchaftlichen, ein Gedanke

raſch mit ſich fortriß. Hier erſcheinen uns auch ſeine Bilder beinahe immer noch wie ein Sturm: groß, breit, wild und, durch die grellen Lichter und dunklen Schatten, zuſammengeſetzt wie aus Blitz und Nacht, wie eben ſein Gemüth geſtimmt war, während er an denſelben arbeitete.

Auch genügte ſeinem, einerſeits wirklich großartigen, aber viel zu wenig gezügelten, Geiſte die gewöhnliche Art der Beleuchtung durchaus nicht, er wollte ſtarke Effecte und ließ deshalb ſeine Werkſtätte ſo einrichten, daß das Licht nur durch eine oben angebrachte Oeffnung hereinfiel. Ja als er die Schatten dennoch immer zu hell und die Reflexe zu ſtark fand, beſtrich er ſogar die Wände ſeines Ateliers mit ſchwarzer Farbe. Und gerade dieſes Sonderliche und Neue war es, was ihm eine große Menge Bewunderer zuzog und ſelbſt auf einige Zöglinge der Carracci'ſchen Schule Einfluß übte.

War er jedoch, was freilich ſelten geſchah, ruhigen Gemüthes, ſo malte er ſogar Blumen und Früchte, und hatte er einen Gegenſtand erfaßt, der ihn auf milde Weiſe anſprach, dann malte er auch mit Liebe und mit einer Durchbildung und Weichheit, die man ihm kaum zutrauen würde, wenn man nur ſeine Sturm- und Trotzbilder geſehen hätte.

Amerigi lag nicht nur mit den „Manieriſten" ſondern auch mit Nichtkünſtlern, vielleicht könnte man ſogar ſagen mit aller Welt, in Streit, weshalb ſein Lebenslauf auch durchaus kein glücklicher zu nennen war. So hatte er einſt zu Rom einen ſeiner erbittertſten Feinde erſtochen und mußte entfliehen. Er eilte von Stadt zu Stadt, malte hier und dort, konnte aber nirgends längeren Aufenthalt finden, und ſah ſich genöthigt oft plötzlich aufzubrechen, wenn die Verfolger hinter ihm her waren. So kam er endlich, da er ſich auf dem ganzen Feſtlande nicht mehr ſicher ſah, nach Malta, wo er ſich, damit er allen weiteren Verfolgungen entginge, um den Titel eines Malteſerritters bewarb, welcher ihm auch zu Theil wurde, als er das Bildniß des Großmeiſters Vignacourt gemalt und die Kirche Johannes des Täufers mit einigen ſeiner Bilder geſchmückt hatte. Allein ſein unglückliches Temperament verwickelte ihn auch hier in Streit, und zwar mit einem Malteſer aus einem der angeſehenſten Häuſer Italiens, weshalb er in den Kerker geſchafft wurde. Seiner Raſtloſigkeit gelang es endlich, Mittel zur Flucht zu finden, und er eilte nach Sicilien. Da er aber auch hier nicht ſicher war, ſchiffte er nach Neapel, um ſich von da aus wieder einmal nach Rom zu begeben. Aber auf dem Wege dahin erreichte ihn ſein Geſchick, denn er wurde von den damals in den Abruzzen hauſenden Räubern — nach einer andern Sage von der rächenden Hand eines Freundes des von Amerigi Erſtochenen — überfallen und nach einem hartnäckigen Kampf ſo ſehr verwundet, daß keine Rettung möglich war und er 1609 in ſeinem vierzigſten Jahre ſtarb.

Wie bitter es ihm manchesmal während ſeiner Flucht ergangen ſein mag, davon gibt folgende Anekdote ein Beiſpiel. Er war nämlich einſt alles Geldes bar und von Hunger und Mühen ſo erſchöpft, daß ihm kein Mittel übrig blieb als in ein ſchlechtes, am Wege ſtehendes Wirthshaus zu treten und dem Wirth, der den ſtark mitgenommenen Wanderer etwas zweideutig betrachtete, das Anerbieten zu machen, daß er ihm das ſtarkbeſchädigte Schild des Gaſthauſes für einige Mahlzeiten neu übermalen wolle. Der Wirth ging darauf ein und nach etlichen Tagen der Ruhe und Stärkung machte ſich Amerigi wieder auf den Weg. Als aber bald hierauf Fremde kamen und dem Wirth für das Schild mehrere Goldſtücke gaben, eilte dieſer dem von ihm nun hochgeſchätzten Maler nach und fand ihn endlich wirklich halb verſchmachtet und faſt verzweifelt an

der Landſtraße liegen. Er nahm ihn zu ſich und wußte ihm nach und nach reichliche Arbeit zu verſchaffen. Die Schickſale Amerigi's geben in der That ein düſteres Bild von der Schattenſeite des Künſtlerlebens, aber ſie ſind nichtsdeſtoweniger höchſt intereſſant, denn ſie zeigen wohin der, wenn auch hochbegabte aber ungezügelte Geiſt führt, wenn der Trieb allein die Oberhand führt und der regelnde Gang der Ueberlegung, die mildernde Umſicht der Selbſtbeherrſchung fehlen.

In den Gallerien Wiens befinden ſich folgende Werke von Michelangelo Amerigi:

Im k. k. Belvedere: 1) Ein David mit dem Schwerte und dem Haupte des Goliath, halbe Figur in Lebensgröße. Das Bild iſt mit Sorgfalt gearbeitet, bei dem Schwert ſind ſowohl Griff als Klinge mit Gold aufgehöht.

2) Tobias, der ſeinem Vater die Augen ſalbt, ebenfalls lebensgroß, in halben Figuren.

3) Die Madonna mit dem Chriſtuskinde und der heil. Anna, lebensgroß, Knieſtück; und

4) Das Roſenkranzfeſt, ein ganz großes Gemälde, mit ganzen, lebensgroßen Figuren, bei welchem zwei Dinge bemerkenswerth ſind, denn erſtens malte Amerigi die h. Maria, anſtatt mit dem gewöhnlich gebräuchlichen rothen Kleide, mit einem dunkelvioletten Kleide und blauvioletten Mantel, und zweitens ſoll nach der Beſchreibung Roſa's von der k. k. Gallerie (1798, Abth. I., S. 108) der Kopf des Stifters dieſes Bildes ſpäter von Anton van Dyk dazu gemalt worden ſein, wobei dieſer niederländiſche Meiſter die Färbung Carravaggio's nachahmte. Das Bild befand ſich früher bei den Dominikanern zu Antwerpen, von denen es verkauft wurde, nachdem man eine gute Copie an die Stelle deſſelben geſetzt hatte. In dem Cataloge von Mechel (1781) kommt es noch nicht vor.

In der Gallerie Harrach: Eine Lucretia, welcher aber die letzten Laſuren zu fehlen ſcheinen und (?) eine Scene aus dem Kindermord, welche bisher fälſchlich den Namen des Giulio Pipi (Romano) trug, aber höchſt wahrſcheinlich von Carravaggio's Hand herrührt, da Anordnung, Naturwahrheit, Beleuchtung und Technik an dieſen Meiſter erinnern.

In der Gallerie Czernin: Ikarus und Dädalus.

In der Gallerie Liechtenſtein: 1) Die Lautenſchlägerin (ſiehe weiter unten). 2) Maria mit dem Jeſukind, ein kleines 9 Zoll hohes Bild, und 3) eine Herodias mit ihrer Mutter und dem Kopf des heil. Johannes

In der Gallerie Eſterhazy: 1) Zwei Muſizirende, nämlich ein Mann mit einer Flöte neben einer Frau die ein Tamburin hält, und 2) das Bildniß Amerigi's mit der merkwürdigen Aufſchrift:

„Da Carravaggio son pittor meschino,
Che il mio ritratto per un par di polli
Qual lo vedete, feci al Sansovino.“

Die Lautenschlägerin.

Gemalt von Michelangelo Amerigi da Carravaggio.

(In der Gallerie Liechtenstein.)

Die „Lautenschlägerin" ist eines jener wenigen Bilder Amerigi's, welches er zu einer Zeit malte, in der, wie wir schon oben bemerkten, sein Gemüth ruhig war, wenn es hier nicht etwa gar von einem süßeren Gefühle bewegt wurde, zu welchem das Modell, welches er zu dem Gemälde nahm, vielleicht selbst den Anlaß gegeben hatte, denn das Köpfchen der auf die Reinheit der Saitentöne Hinhorchenden ist so fleißig, so sorgfältig gemalt, das Haar so leicht und zierlich, besonders die kleinen Löckchen an der Schläfe, die sich dem ordnenden Kamm nicht fügen wollten; die Hand am Lautengriffe ist von so zarter Weichheit und Feinheit, und selbst die Gewandung und die Nebensachen erfreuen sich einer Vollendung und einer Durchbildung, wie sie gewiß nur wenige Werke Amerigi's besitzen. Die Lautenschlägerin sitzt auf einem Tabouret von rothem Stoff. Ihr gelbes Kleid ist ganz einfach, und zeigt die bei der gelben Farbe so schwierigen Uebergänge von Licht bis in's Dunkel auf eine ungewöhnlich gefühlte Weise. Ganz besonders schön ist die Behandlung des Hemdes, welches über das Mieder hervorquillt und in den Aermel übergeht, denn auch hier, im Weißen, sind die Uebergangstöne zart, wie sich denn überhaupt in dem ganzen Gemälde nichts von jenen finstern Schatten findet, die in fast allen Bildern Amerigi's vorkommen. So viel wir wissen, kaufte Fürst Joseph Wenzel von Liechtenstein dieses Gemälde während seines Aufenthaltes (i. J. 1767) in Italien um einen bedeutenden Preis, es gehört aber unstreitig zu den größten Schätzen der Gallerie Liechtenstein, und liefert den Beweis, wie selbst der einfachste Gegenstand von Wirksamkeit werden kann, wenn er mit aller Liebe, mit aller Aufmerksamkeit und mit männlichem Willen durchgeführt wird.

Die Lautenschlägerin

Digitized by Google

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Domenico Zampieri.

(Genannt Domenichino.)

In der Malerſchule der Gebrüder Carracci zu Bologna befand ſich unter andern Zöglingen ein äußerſt zurückgezogener und beſcheidener Jüngling, der die niedrigſten Schuldienſte z. B. das Anzünden und Löſchen der Lichter u. a. m. verrichten mußte, während er zugleich ſeinen Gefährten als Zielſcheibe ihres Witzes diente, die ihn ganz ungeſcheut „il bue“ — den Ochs oder das Rindvieh — nannten. Er war ſchon früher, zugleich mit Guido Reni und Franceſco Albani, in der Schule des D. Calvart, verließ aber dieſen Meiſter, weil er von ihm Prügel bekam, und zwar aus keiner andern Urſache, als, weil der junge Menſch nach einem Kupferſtich von Agoſtino Carracci zeichnete. — Dieſer ſo ſehr mißachtete Bue hatte aber doch wieder einige Eigenthümlichkeiten, welche ſeinen verſtändigen neuen Meiſter vermuthen ließen, daß von ihm vielleicht mehr als von anderen weit ſchneller reifenden Talenten zu erwarten ſei, denn der „Ochs“ ging nie ohne Skizzenbuch vor die Thüre, er war faſt ohne Unterbrechung fleißig, und ſuchte ſich von Allem, was er machte, genaue Rechenſchaft zu geben, und als — wie man erzählt — Carracci einſt zufällig an der Thüre von Bue's Zimmer vorüberging und darinnen laut ſchelten hörte, und bei Eröffnung der Thüre den Jüngling ſah, wie er vor dem Spiegel ſtand und ſich ſelbſt in die Hitze brachte, um zu ſtudiren wie ein aufgeregter Menſch ausſähe, den er in einer ſeiner Compoſitionen anbringen wollte — ſchloß Carracci wieder leiſe die Thüre und dachte ſich, daß dieſer Ochs noch ein ſehr tüchtiger Meiſter werden würde.

Dieſer „Ochs“ war aber niemand anderer als der nachher weltberühmte, i. J. 1582 zu Bologna geborne Domenico Zampieri, gewöhnlich il Domenichino genannt, der denn auch bald in Carracci's Schule die Preiſe gewann, und deshalb von dieſem „il principe dell'academia“ genannt wurde. Jetzt gingen auch allen Uebrigen die Augen auf, und es war beſonders Franceſco Albani, der ihn mit Liebe umfaßte und ihn zu Rom zwei volle Jahre bei ſich behielt, damit Domenichino ungehindert ſtudiren könne.

Es liegt nicht in dem Weſen unſerer Blätter vollſtändige Lebensgeſchichten der Künſtler zu liefern, die man ja in größeren und ſtreng kritiſchen Werken nachleſen kann. Unſere Aufgabe iſt vielmehr darauf beſchränkt, überſichtliche Charakteriſtiken jener Meiſter zu geben, deren Gemälde hier beſonders gewürdigt werden ſollen, und ſo wie z. B. im Wandel Raſaels das milde, edle,

alles verſöhnende Weſen vorragt, wie bei Michelangelo Amerigi das Wilde, Kühne und Unſtäte die Oberhand behauptete, ſo finden wir bei Domenichino wieder die ſchon in ſeiner Jugend ſichtbare Schüchternheit und Nachgiebigkeit faſt über ſein ganzes Daſein verbreitet; und ein ſehr weſentlicher Schritt zur Fortdauer ſeiner Paſſivität im Leben war, als er die Marſibilia Barbatta, eine ſchöne Bürgerstochter zu Bologna, heirathete, welche ihm früher ſchon mehremale als Modell gedient hatte. Marzipille — welch ein ominöſer Name! — wurde, ſo hübſch ſie auch als Mädchen geweſen ſein mochte, mit der Zeit ärger als Dürer's zänkiſche Hausfrau, ärger als weiland Xantippe, die Gattin des Edelſten der Weltweiſen. Marzipille kannte nichts als Eigennutz und Herrſchſucht, und hatte ſich ſo wunderliche Dinge in den Kopf geſetzt, daß ſie zwei ihrer Knäbchen im reinen Sinne verhungern ließ, bloß damit dieſe Kinder, bei ſtreng gemeſſener Koſt, einen deſto feineren Körperbau erhalten ſollten! Deshalb ſah ſich der weichherzige Vater genöthigt, als ihn ſeine Dame neuerdings mit einem Kinde, und zwar mit einer Tochter beſchenkte, dem armen Weſen mit eigener Hand die Nahrung zu reichen, damit es nicht wieder — wie Nagler im Leben Zampieri's (Neues Künſtlerlexikon, B. XXII. S. 189, A. 2) bemerkt — „dem Verfeinerungsſyſteme der Mutter preisgegeben werde."

Allein während dieſe häuslichen Sorgen den gutmüthigen Domenichino faſt zu erdrücken ſchienen, war er nach außenhin deſto thätiger und raſtloſer, da er wahrſcheinlich nur in der Arbeit ſeinen Troſt fand. Sein Ruhm ſtieg auch von Tag zu Tag. So malte er die berühmte Madonna del Roſario — jetzt zu Bologna —, die Marter der h. Agnes — ebenfalls zu Bologna —, welches Bild als eines ſeiner Hauptwerke gilt, und die Marter des h. Dominikaners Peter — gleichfalls zu Bologna — in der Akademie, und vieles Andere. Ja er war nicht nur als Maler, ſondern auch als Baumeiſter thätig und baute die Gewölbe der Kirche S. Maria in Trastevere, die Villa Ludoviſi u. a. zu Rom, malte nicht nur hiſtoriſche, ſondern, eben in dieſer Villa Ludoviſi, auch Landſchaften, und entwickelte überhaupt unter Gregor XV. (1621—1623) eine ungewöhnliche Thätigkeit.

Aber dennoch war ſein Loos auch als Künſtler kein beneidenswerthes, denn ſein Glück und ſeine Geſchicklichkeit hatten ihm trotz ſeines nichts weniger als aufbrauſenden Charakters eine Menge Feinde erweckt, und zwar vorzüglich unter ſeinen Kunſtgenoſſen, in deren Reihe beſonders Lanfranco eine gehäſſige Rolle ſpielte. Dieſe Unannehmlichkeiten gingen immer weiter und wurden endlich ſo bitter für Domenichino, daß er zuletzt ſogar die allegoriſche Figur der Mäßigung in der Kuppel von San Carlo de' Catinari unvollendet ließ und bald darauf einem Rufe nach Neapel folgte, wo er ſich vor jenen Kabalen ſicher glaubte. Der Arme war aber nur von dem Regen in die Traufe gekommen, denn alsbald fiel eine wahre Rotte von Malern, den Beliſario Corenzi an der Spitze, über ihn her, und forderte ihn durch einen Drohbrief auf, alſogleich wieder abzureiſen. Der Vicekönig Graf von Monterei nahm Domenichino in Schutz, aber ſelbſt trotz dieſer Beſchirmung, trotz dem daß Zampieri mit ſeinen Arbeiten zögerte und lieber für den König von Spanien malen wollte, wurde ſeine Angſt vor den Nachſtellungen ſo ſehr geſteigert, daß er heimlich aus Neapel entfloh, und erſt nach einer ſehr langwierigen Verhandlung wieder (1636) zurückkehrte, wo man es indeſſen dahin gebracht hatte, daß ſogar ſeine Frau und ſeine Tochter gefangen geſetzt und ihr Vermögen ſequeſtrirt wurde.

Die neapolitaniſche Künſtlergilde war dazumal wirklich ein abſcheuliches Gezücht, das jeden Maler zu vernichten wünſchte, der von irgend einer andern Stadt Italiens nach Neapel kam, und

ſelbſt Geſſi, Ceſari und Guido Reni erfuhren gleich Domenichino ihre Niederträchtigkeiten, aber der letztere, ſchon von häuslichen Qualen gelähmt, erlag nach und nach den fortdauernden Schurkenſtreichen, er verlor die Luſt an der Arbeit, wurde immer menſchenſcheuer und mißtrauiſcher, ſo daß er ſich — aus Furcht vor ſeiner eigenen Frau — zuletzt ſeine Speiſen ſelbſt bereitete und ſich auf dieſe Art bald verzweifelt durch drei Jahre mühſelig fortſchleppte. Im Jahre 1641 wurde er endlich durch den Tod von ſeinen Qualen erlöst. — Man ſagt, er ſtarb trotz ſeiner Vorſicht an einer Vergiftung.

Wer — der die herrlichen Köpfe der Sibyllen oder die ſtreng durchdachten Hiſtorienbilder Domenichino's betrachtet — würde bei dieſen Werken ahnen, welche Qualen den Meiſter erfüllten, während er daran malte, und wie theuer ſein Ruhm erkauft war.

Außer in Italien befinden ſich die meiſten Gemälde Domenichino's in England und Frankreich, indeſſen ſind auch die deutſchen Gallerien nicht arm an Bildern dieſes Meiſters. In Wien finden ſich folgende Werke, welche ſeinen Namen tragen:

In der Gallerie Liechtenſtein: Drei anmuthige weibliche Figuren, welche die Malerei, Dichtkunſt und Muſik vorſtellen.

In der Gallerie Eſterhazy:

1) David mit dem Haupt des Goliath. (Siehe weiter unten.)

2) Loth und ſeine Tochter, in Lebensgröße.

3) Der h. Hieronymus, halbe Figur in Lebensgröße, und

4) Kalliſto und Diana, in kleinen, — ganzen Figuren.

An Schulbildern und Nachahmungen Domenichino's finden ſich zu Wien:

In der k. k. Gallerie im Belvedere: Zwei Schulbilder. Das eine ſtellt die Lucretia vor, welche ſich den Dolch in die Bruſt ſtoßen will; das Original — geſtochen von W. Sharp — befindet ſich in England im Cabinet W. Ellis. — Das zweite iſt eine heil. Cäcilia vor der Orgel.

In der Gallerie Czernin: Eſther vor dem König Ahasverus, und eine Sibylle.

In der Gallerie Eſterhazy: Eine Madonna in einer Glorie, und drei Landſchaften.

David mit dem Haupt des Goliath.

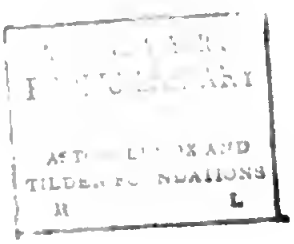
Gemälde von Domenichino.

(In der Gallerie Eſterhazy.)

Das vorliegende Bild Domenichino's „David mit dem Haupte Goliaths," welchen Gegenſtand Zampieri auch für die Capelle des Collegio Roſſi zu Fano malte, findet ſich in dem Cataloge der fürſtlich Eſterhazy'ſchen Gallerie, welchen Joſ. Fiſcher 1815 herausgab, noch nicht angezeigt, es gehört daher zu den neueren Erwerbungen dieſer ausgezeichneten Sammlung. Der Gegenſtand des Bildes iſt übrigens ſo einfach, daß er wohl keiner weiteren Auseinanderſetzung oder Beſchreibung bedarf.

Digitized by Google

David


ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Tiziano Vecellio di Cadore.

Wenn man Rafael Santi mit Recht den Malerfürſt Roms, und P. P. Rubens den Malerfürſt Flanderns nennt, ſo muß ihnen Tiziano, als der größte und vornehmſte Meiſter der venetianiſchen Schule an die Seite geſetzt werden, denn er bewegte ſich in eben ſo hohen Kreiſen und lebte in eben ſo glänzenden Verhältniſſen, wie jene Beiden, indem er zugleich in der Anzahl kunſtleriſcher Leiſtungen mit ihnen wetteifert. — Gregorio Vecellio, der Vater Tiziano's, lebte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Pieve di Cadore im Venetianiſchen; er war ein wohlhabender Mann und hatte dabei ſo viele Bildung und eine ſolche Hochachtung vor den Wiſſenſchaften, die damals in Italien blühten, daß er ſeinen Söhnen, von denen Tiziano im Jahre 1477 geboren war, eine gelehrte Erziehung zu geben ſtrebte, welche natürlicher Weiſe mit dem Studium der lateiniſchen und griechiſchen Sprache begann. Allein der junge Tiziano, getauft nach dem heiligen Titianus, dem eine Archidiaconalcapelle zu Cadore gewidmet war, in welcher ſich zugleich das Erbbegräbniß der Vecellio befand, hatte wenig Freude an den trockenen Vocabeln und am Lernen überhaupt, denn in ihm lebte ein gewaltiger Trieb, ſelbſt zu geſtalten und Das, was ihn in der Natur anſprach, in Form und Farbe wiederzugeben. So malte er denn, ſchon als achtjähriger Knabe, eine Madonna mit dem h. Kinde, welche ſo großen Beifall fand, daß ihn ſein Vater im Jahre 1487 nach Venedig in die Schule des Gentile Bellini ſandte, damit er dort einen gründlichen Unterricht erhalte. Gentile Bellini war, wie bekannt, ernſt in ſeinem Streben, und ſuchte die herkömmlichen Formen der altitalieniſchen Schule aufrecht zu erhalten. Der lebhafte, mehr dem Natürlichen zugewendete Tiziano fand ſich daher bei dieſem Lehrer nicht ganz heimiſch und begab ſich nach einigen Jahren zu dem milderen Giovanni Bellini, welcher gerade der rechte Mann war, den Sinn für Colorirt, welchen der junge Tiziano beſaß, ſeiner vollen Entwicklung entgegen zu führen.

Die mächtige und reiche Republik Venedig hatte nach manchen Siegen über die Türken, nach der Beſitznahme von Morea und Candia, unter dem Dogen Agoſtino Barbarigo auch das Königreich Cypern gewonnen, ſie war die unbeſchränkte Beherrſcherin des adriatiſchen Meeres und beſaß eine ſolche Macht, daß ſich Papſt Julius II. bewogen ſah, das Bündniß von Cambray in's Leben zu rufen, damit der Ueberhandnahme der venetianiſchen Macht Einhalt gethan werde. In dieſe Periode des Glanzes der Lagunenſtadt fällt auch die Zeit der künſtleriſchen Entwicklung

Tiziano's, der — 1507 — sein dreißigstes Jahr erreicht hatte und in der Blüthe seines Lebens stand. Venedig zeichnete sich schon früh durch große Kunstliebe aus, und setzte seinen Stolz in die Beförderung der Malerei. Tiziano hatte eine große Reihe von geschickten Vorgängern, er hatte namentlich in Giorgione Barbarelli da Castelfraneo einen Wetteiferer, durch den er vielleicht mehr vorwärts getrieben wurde, als von seinem eigentlichen Meister; an Bestellungen, vom einfachen Bildnisse an bis zum größten geschichtlichen Gemälde, war kein Mangel, und so mußte Tiziano's ungewöhnliches Talent nothwendig jenen Aufschwung nehmen, der ihn zu einer der größten Berühmtheiten machte und ihn mit den Gaben des Glückes reichlich beschenkte. Sein Erfolg mußte ein um so bedeutenderer sein, als er sich, durch Giovanni Bellini geschickt gelenkt, von den herkömmlichen mehr typischen Formen der ältern Malweise losriß und der Natur folgte. Freilich trugen seine Jugendgemälde, gleich jenen Rafael's, das Gepräge der Schule, in welcher er lernte, wie z. B. das Heiligenbild in der Kirche della Salute zu Venedig, der Tobias mit dem Engel in der k. Gallerie zu Dresden ꝛc., allein er wußte sich bald frei zu machen und eine Vollendung der Farbe, einen Schmelz des Tones, eine Schmiegsamkeit der dabei doch richtigen Zeichnung zu gewinnen, die bisher bei venetianischen Malern kaum geahnt, viel weniger gesehen waren. Als eines seiner Bilder aus der Zeit dieses Wendepunktes gilt der außerordentlich vollendete und durchgeführte „Zinsgroschen" in der Dresdener Gallerie. Auch die „Grablegung Christi" in der Gallerie Manfrin zu Venedig, welche sich durch außerordentlich zarte Durchbildung und besonders schöne Köpfe auszeichnet, mag in diese Zeit fallen, denn späterhin wurden Tiziano's Gemälde, vermuthlich durch die große Zahl der Aufträge, die er erhielt, pastöser und plastischer, und die Lichter bekamen anstatt des früheren, Alles verschmelzenden zarten Goldtones, einen Schimmer in's Weißliche; allein die gesteigerte Kraft, die erhöhte Sicherheit seines Pinsels, sein ungemein feines Gefühl für Uebergänge und Farbensatz boten stets reichlichen Ersatz und es gab wohl keinen Maler, dessen Bilder von späteren Künstlern und Kunstfreunden in Beziehung auf die Malweise, so genau untersucht worden wären, als jene Verellio's Der bekannte englische Maler Th. Lawrenee hatte sich sogar ein Bild Tiziano's gekauft, um durch chemische Mittel erst die Lasuren, dann die zweite und erste Uebermalung hinwegzunehmen und zuletzt auf die ursprüngliche Unterlage zu gelangen, und dadurch zu ergründen, auf welche Weise Tizian seinen ungewöhnlichen Schmelz erreichte und alle „Palettenfarbe" hinwegzubannen wußte; eine Kunstfertigkeit, welche der Meister sogar vor seinen eigenen Schülern geheim hielt, die ihn wohl copirten, aber durchaus nicht erfuhren, wie er, namentlich bei der Färbung seiner Gewänder zu Werke ging, deren Schatten sich durch eine merkwürdige, zum Localton vollkommen stimmende Wärme auszeichneten.

Daß dieser Meister von Cadore, welcher die Natürlichkeit so schön mit einem Anflug idealer Anschauung und antiker Form zu vereinigen wußte, der bald das lieblich Reizende, bald das mehr Dramatische, bald das Großartige erfaßte, und dann wieder mit eben solcher Liebe, Ausdauer und Treue an den einfachsten Bildnissen arbeitete, und überdies gewissermaßen der Gründer der Landschaftmalerei in Italien war, daß dieser nicht nur in seiner Heimat, sondern auch im Auslande und selbst von sehr hochgestellten Personen gesucht und geschätzt werden mußte, versteht sich von selbst. Er machte daher viele Reisen, die erste nach dem nahegelegenen Padua (1512). Nachdem er dann zu Venedig „Kaiser Friedrich I. zu den Füßen des Papstes Alexander III."

gemalt hatte, lud ihn Alfonso I. nach Ferrara, wo er u. a. den obenerwähnten „Zinsgroschen" fertigte und seine Freundschaft mit Ariosto anknüpfte. Im Jahre 1516 war er mit dem großen Gemälde für den Dogenpalast: „die Schlacht von Spalato" beschäftigt, für welches er ein Honorar von 300 Ducaten, zehn Ducaten für Farben, drei Unzen Ultramarin, vier Ducaten Monatslohn für seinen Gehilfen, und die Zusicherung eines „Mäkleramtes"*) im Fondaco dei Tedeschi erhielt. Im Jahre 1530 zog Vecellio nach Bologna, wo er zum erstenmale Kaiser Karl V. malte, der ihm dann öfter saß, obwohl ungerne, weil er „nicht gestatten wollte, daß man ihn scharf ansehe." — Im Jahre 1532 war Tiziano neuerdings in Bologna, 1534 zu Rom, 1536 in Asti und 1547 betrat er, was für einen Italiener jener Zeit fast eben so merkwürdig ist, wie die Reise Albrecht Dürers nach Venedig, Deutschland, wo er zu Augsburg den, wegen der protestantischen Angelegenheiten gegenwärtigen Karl V. zum viertenmale porträtirte, eine Reise, die sich 1550, obgleich der Meister schon in den Siebenzigen war, zu gleichem Zwecke wiederholte. Die berühmten Fugger zahlten ihm damals für die Ausmalung des Badezimmers des Kaisers, der in ihrem Hause am Weinmarkte wohnte, 3000 Kronen. Auch in Madrid soll Tiziano gewesen sein, was jedoch nicht genau ermittelt ist. Seine letzten Lebensjahre brachte er in Venedig zu, wo er, der „kaiserliche Ritter", in den glänzendsten Verhältnissen lebte und nicht nur stets eine anmuthige und heitere Versammlung von geistreichen Leuten in seinem Garten, sondern auch Fürsten an seiner prächtiger Tafel sah.

Von dem Familienleben Tiziano's ist nur wenig bekannt, da es wahrscheinlich sehr einfach war, und dem vielbeschäftigten Maler auch nicht viel Zeit blieb, sich für Nebensachen zu interessiren. So viel man weiß, hatte er eine Tochter, Cornelia genannt, die sich schon sehr frühe mit einem Cornelio Sarcinello verheirathete, und zwei Söhne, den älteren Orazio Vecellio, der bei seinem Vater bis zu dessen spätem Lebensende treulich aushielt, und den jüngern Pomponio Vecellio, der sich durch nichts Anderes bekannt machte, als daß er das vom Vater ererbte Gut verschwendete. Auch ein Vetter Tiziano's, Marco Vecellio, erfreute sich einer väterlichen Behandlung von Seite des großen Meisters, der sonst ziemlich empfindlich war und besonders auch der künstlerischen Eifersucht unterlag, und daher nur solche Bilder lobte, die ihm würdig schienen, von ihm selbst gemalt zu sein, oder die einige Aehnlichkeit mit seinem eigenen Vortrage hatten.

Mit welch' kräftigem Körperbau, mit welch' herrlicher Gesundheit Tiziano begabt gewesen sein muß, geht aus seinem ungewöhnlich hohen Alter hervor, denn er starb erst am 27. August 1576, nachdem er beinahe das 99. Jahr erreicht hatte, und zwar starb er an der Pest, die damals zu Venedig herrschte, und die auch seinen Sohn Orazio hinwegraffte, wodurch Tiziano's ganzes Vermögen in die Hände des Verschwenders Pomponio gerieth.

In seinem letzten Willen verordnete er, daß sein Leichnam nach Cadore gebracht und in der schon erwähnten Capelle des h. Tiziano beigesetzt werde; allein zur Zeit einer Pest kann man solchen frommen Wünschen nicht willfahren, und so ward er in der Kirche Maria Gloriosa dei

*) Vgl. Nagler's neues Künstlerlexikon 19. Band. S. 499. Das Bild ging bei dem Brande des Dogenpalastes (1577) mit vielen anderen Meisterwerken zu Grunde

Frari zu Venedig begraben. Ein einfacher Pflaſterſtein bezeichnete die Stelle, wo er ruhte, und ſpäter meißelte ein ſtiller Verehrer des großen Künſtlers die Worte hinein:

„Qui giace il gran Tiziano di Vecelli
Imitator de' Zeusi e degli Apelli."
„Hier liegt der große Tiziano Vecelli,
Nachahmer der Zeuxis und der Apelles."

Erſt gegen das Ende der venetianiſchen Republik kam man auf den Gedanken, dem unſterblichen Künſtler ein Denkmal zu ſetzen. Es ſollte von Antonio Canova und zwar auf öffentliche Koſten errichtet werden; Canova fertigte auch das Modell, da ſich aber die Ausführung deſſelben ſtets wieder verzögerte, benutzte er jenen Entwurf für das Denkmal, welches Herzog Albrecht von Sachſen-Teſchen ſeiner Gemahlin Chriſtine in der Auguſtinerkirche zu Wien ſetzen ließ. Canova machte dann eine neue Skizze, die von ſeinen Schülern ausgeführt und 1827, alſo dritthalbhundert Jahre nach dem Tode des greiſen Künſtlerfürſten, aufgeſtellt wurde.

Tiziano's Gemälde ſind faſt allenthalben verbreitet, und Wien beſitzt, wie wir ſchon in der Vorrede andeuteten, eine ungewöhnlich große Zahl derſelben.

Im k. k. Belvedere befinden ſich:

a) Hiſtoriſche Bilder:

Die Ehebrecherin vor Chriſto, halbe Figuren in Lebensgröße. — St. Jacobus der Aeltere, Bruſtſtück. — Der Erlöſer mit der Weltkugel, Bruſtſtück. — „Ecce homo," ſehr großes Bild mit den Bildniſſen Solimans, Karl V. und Aretino's. Aufſchrift: TITIANVS. EQVES. CAES. F. 1543. — Eine h. Familie, Johannes bringt dem Chriſtuskinde Früchte, zur Seite St. Joſeph und St. Zacharias, halbe Figuren. — Allegorie auf die Liebe, halbe Figuren mit dem Bildniſſe des Marcheſe del Vaſto. — Allegorie auf die eheliche Treue. — Anbetung der h. drei Könige. — Maria mit dem h. Kinde. — Diana entdeckt das Vergehen der Calliſto, großes Bild. — Danae, zu welcher Zeus als goldener Regen kommt. Aufſchrift: Titianus, Eques. Caes. fecit. — Die h. Katharina. — Lucretia mit dem Dolch. Aufſchrift: Sibi Titianus Fe. — Lucretia, und hinter ihr ein Mann. — Ein Kind mit einem Tamburin. — Grablegung Chriſti. (Siehe weiter unten.) — Maria mit dem Kinde, St. Hieronymus, St. Stephan und St. Georg.

b) Portraits:

Kaiſer Karl V., in Lebensgröße, ſtehend. Aufſchrift: Carolus V. Imp. AETA. 50. MDL. TF. — Jakob von Strada. Aufſchrift: Jacobus de Strada. Civis Romanus Caes. Antiquarius et Com. Belic. An. Aetat. LIX. MCLXVI. TITIANVS. F. — Ein junger Prieſter, der Pfeile in der Hand hält. — Sanſovino (Jacopo Tatti), Bildhauer und Baumeiſter. — Eine junge Frau im rothen Sammtkleide. — Ein junger Mann mit einem Ringfutterale in der Hand. — Benedetto Varchi. Aufſchrift: Titianus. f. — Kurfürſt Joh. Friedrich von Sachſen mit der gebiſſenen Wange. — Fabrizius Salvareſi. Aufſchrift: Fabricius Salvaresius Annum Agens L. MDLVIII. Titiani Opus MDLVIII. — Ein bartloſer Mann mit hellgrauem langen Haar. Er hält mit der Linken ſeinen Stock und gilt als Tiziano's Arzt. Nach Anderen ſoll es das Bildniß des Giovanni Boccaccio ſein.

— Papſt Paul III. (Vielleicht aus Tiziano's Schule?) — Iſabelle d'Eſte. — Ein rothbärtiger Mann; dreimal gemalt, von vorne, von der Seite und faſt vom Rücken. (Dieſes Bild galt früher für Calcar) — Ein junges entkleidetes Frauenzimmer, in einen Pelz gehüllt. Gilt gewöhnlich als Tiziano's Geliebte. — Ein Mann, der mit der Linken den Degen hält. — Tiziano ſelbſt, mit einer goldenen Ehrenkette. — Ulyſſes Aldrovandi, Naturforſcher. — Kaiſer Karl V., ſitzend, kleines Bild, Entwurf zu einem größeren Bilde.

Aus der Schule Tiziano's: Mars und Venus. — Venus und Adonis. — Ein Mädchen mit einer Katze.

Alte Copie: Maria mit dem Chriſtuskinde und der h. Johannes.

In der k. k. Ambraſer-Sammlung:

Bildniß Kaiſer Karl V., halbe Figur. Ein an der Rückſeite befindliches Blatt gibt Kunde, daß Tiziano dies Bild für ſich ſelbſt malte. — An Schulbildern und alten Copien ſind vorhanden: „La Nappe“ oder Chriſtus in Emaus. — Salome. — Frau mit einem Eichhörnchen. — St. Katharina. — St. Hieronymus. — Die Fußwaſchung und das letzte Abendmahl.

In der Gallerie Liechtenſtein befindet ſich (2. Stock) ein h. Sebaſtian in ganzer Figur (ſchmales Bild), welches zum Studium Tizianiſcher Technik ſehr nützlich iſt, indem man, weil das Bild nie vollendet war, oder weil eine unſanfte Hand die Laſuren wegputzte, die aus einfachen, mit einander verſchmolzenen Grundtönen beſtehende Unterlage gewahrt. — Ferner ſind vorhanden: Eine h. Familie mit der h. Katharina. — Ein ſitzender Amor und eine weibliche Figur, hinter welcher ein alter Mann ſteht.

Die Gallerie Eſterhazy beſitzt ebenfalls ein Bildniß Karl V., Bruſtſtück, und einen „Zinsgroſchen“ aus der Schule und von einem Nachahmer Tiziano's.

Die Gallerie Czernin hat ein ſehr ſchönes Bild, den Herzog Alfonſo von Ferrara und einen Engel vorſtellend, welches aber von Einigen wegen des tiefen, bräunlichen Goldtones dem Giorgione zugeſchrieben wird. Iſt es von Vecellio, ſo muß es i. J 1513 gemalt worden ſein, zu welcher Zeit er Ferrara beſuchte, Giorgione aber nicht mehr am Leben war. Ferner findet ſich hier das ſehr breit gemalte, überlebensgroße Bild des Dogen Francesco Venier und eine Magdalena, welche aber zu hoch aufgeſtellt wurde, um genauer geprüft werden zu können.

Die Gallerie Harrach zeigt einen h. Sebaſtian.

In der Gallerie der k. k. Akademie der Künſte: Ein Amor auf einer Mauer (nur flüchtig lackirt) und eine Copie nach „Chriſtus in Emaus“.

Die Sammlung des Erzherzogs Albrecht iſt reich an Zeichnungen und Studien Tizians, auch Hofrath Draxler Ritter von Carin beſitzt einige ſchöne Blätter.

Die Grablegung Christi.

Gemälde von Tiziano Vecellio.

(Im k. k. Belvedere.)

Tiziano, den man in kunſtgeſchichtlicher Beziehung mit Recht den „Vater der maleriſchen Wahrheit“ nennen kann, da er zuerſt die Natur den herkömmlichen Typen vorzog, zeigt in dieſem Bilde wieder, daß ihm eine naturgetreue Zuſammenſtellung mehr zu gelten ſchien, als das, was man Stil nennt, denn die ganze Gruppe — außer dem h. Leichnam nur halbe Figuren in dreiviertel Lebensgröße — iſt einfach, ohne Prätenſion und ganz ſo hingeſtellt, wie ſie ſich in der Wirklichkeit hätte zutragen können. Und wenn auch die Köpfe nicht zu den edelſten gehören, welche Tiziano malte, ſo beſitzen ſie doch einen Ausdruck tiefer Rührung. Nicodemus, der zu Häupten des Heilandes ſteht, hat eine nichts weniger als ideale Geſichtsbildung, auch dürfte es einem dogmatiſchen Aeſthetiker nicht ganz gefallen, daß Joſeph von Arimathia, ohne den Beſchauer zu betrachten, den Rücken zeigt, allein das Gemälde hat gleichwohl einen großen Reiz und entbehrt keineswegs der Würde. Hinſichtlich der Technik gehört es zu jenen Bildern, welche mit breiterem Pinſel gemalt ſind, zeigt aber trotzdem einen außerordentlichen Schmelz der Tinten, eine Carnation, die aus lauter Uebergängen beſteht, und jede einzelne Farbe dem Localton unterordnet. Bei dem grünen Kleide des Joſeph von Arimathia ſieht man durch die Laſur desſelben, daß es mit compacter Farbe grau untermalt war. Die blaue Draperie der weinenden Mutter des Heilandes iſt, wie dies ſo oft geſchieht, wenn Indigo und Ultramarin gemengt werden, ausgewachſen (cresciuto), eine nicht häufige Erſcheinung in den Werken Tiziano's, der ſolchen chemiſchen Nachwirkungen in der Regel durch die Art ſeiner Untermalung vorzubeugen wußte. Das Bild iſt übrigens vollkommen gut erhalten und eines von jenen Werken Vecellio's, welche von jeder ſpäteren Ueberpinſelung verſchont blieben, ein Glück, das nicht alle Bilder dieſes Meiſters theilten, da viele der andern im k. k. Belvedere befindlichen Gemälde Tiziano's vermuthlich von Sudlern des 18. Jahrhunderts beleckt waren, und erſt wieder durch die Reſtaurirung (1825 bis 1836) ihre wahre Geſtalt erhielten.

Digitized by Google

Tiziano Vecellio pinx. — k. k. Gallerie im Belvedere — [illegible] sc.

Die Grablegung Christi

La deposizione di G. C. nel Sepolcro

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Die Sammlung Beroldingen.

Die Gemäldeſammlung Sr. Excellenz des Herrn Grafen von Beroldingen erreicht zwar nur die Zahl von beiläufig dreißig Gemälden, zeichnet ſich aber in zwei Rückſichten aus, denn erſtens iſt ſie mit wahrhaft vaterländiſcher Liebe gewählt, indem der Graf nur Werke von Künſtlern unſers Kaiſerſtaates erwarb, und zweitens gehören dieſe Bilder faſt durchgängig zu den ausgezeichneten Leiſtungen der beſten unſerer heimiſchen Maler, ſo daß ſich der Beſucher der drei geſchmackvollen Säle mit wahrer Befriedigung erfüllt ſieht, und — falls er ein Oeſterreicher iſt — ſagen kann, daß ſeine heimatlichen Künſtler, wenn ſie auch bisher noch keine Gelegenheit hatten, ſich im großen Hiſtoriſchen zu ergehen, doch in Betreff derjenigen Zweige, die vorzüglich durch das kunſtliebende Publicum gehegt werden können, mit den Malern jeder anderen Stadt in die Schranken treten dürfen.

Die Namen der Meiſter, die wir hier treffen, ſind:

Altenkopf. Große Waldlandſchaft.

Amerling. „Die ſchlafenden Kinder" (ſ. w. unten) und ein weiblicher Kopf.

Biſi. „Das Innere der Magdalenenkirche zu Mailand."

Blas. „Die Meſſe in der Campagna von Rom".

Borſos. Ein Mann, der das Champagnerglas emporhält und ein Frauenzimmer an einem Tiſche. — Ein weiblicher Studienkopf.

Danhauſer. „Die Teſtamentseröffnung". — Zweite Bearbeitung dieſes Gegenſtandes, der durch Franz Stöbers Stahlſtich, als Kunſtvereinsblatt, allgemein bekannt iſt. —

Ender, Johann. Römiſche Pilger an einem Brunnen.

Gauermann, Friedrich. Ein Brunnen, reich ſtaffirt mit Figuren und Thieren. Im Mittelgrund eine Kirche (Zell am See?), in der Ferne ein See. Sehr fleißig ausgeführt.

Haanen, Georg von. „Marine."

Hayez. Der Doge Gradenigo verurtheilt ſeine eigene Tochter.

Heicke. Ungariſche Fuhrleute.

Herbſthoffer, Taſſo, ſein „Gerusalemme" vorleſend.

Höger. Landſchaft mit einer Capelle. Die Figuren ſind von Friedr. Gauermann. —

Keller. Ein Flüchtling wird von zwei Mönchen vor ſeinen Verfolgern in Schutz genommen.

Kraft. „Ossian und Minona.“ Eigencopie des großen in der Gallerie Liechtenstein befindlichen Gemäldes.

Liparini. Der Doge Marino Falier im Gefängniß, wo ihn seine Gemahlin um Vergebung anfleht, daß sie ihn verrieth.

Löffler. Ein Brautpaar (in Rokokokleidung) bei einer Kartenschlägerin.

Mark. Italienische Landschaft: „Die immergrüne Eiche am Brunnen.“

Pollak Süditalienische Mädchen am Meeresufer.

Ranftl. Ein Maleratelier.

Waldmüller. Lesende Mädchen.

Die beiden Glanzpuncte der Sammlung, die noch ganz besonders dadurch interessiren, daß sie in Malweise und Färbung die deutsche und italienische Schule charakterisiren, sind Danhauser's „Testamentseröffnung“ und Hayez's „Doge Gradenigo“, über welch letzteres Bild wir später noch genauer berichten werden, da es in der That zu den ausgezeichnetsten Werken dieses Malers gehört.

Digitized by Google

Friedrich Amerling.

Bei Friedrich Amerling, der im Jahre 1803 in einer der westlichen Vorstädte Wien's geboren wurde, zeigte es sich wieder recht deutlich, wie sich der von der Natur gegebene Trieb eines Menschen Bahn zu brechen strebt, ohne die Hindernisse zu achten, die da auftreten, ohne irgend eine Aussicht in die weitere Ferne zu haben, ohne auf den Schutz oder die Gunst eines Beglückteren hoffen zu können. Amerling war der Sohn sehr armer Eltern. Sein Vater, ein Goldbrahtzieher, reichte, selbst in jenen Tagen der allgemein bekannten Wohlfeilheit der Lebensmittel in der Kaiserstadt, mit seinem Erwerbe kaum aus, um sich mit seiner Familie durchzuschlagen, und Friedrich sah sich schon sehr früh genöthigt, Beiträge für die kleine Hauswirthschaft anzuschaffen, die er, da er durchaus keine Neigung fühlte, das Handwerk seines Vaters fortzuführen, am liebsten mittelst Illuminiren von Landkarten und Kupferstichen zu erwerben suchte, da dies seinem Wunsche, „malen zu können," am meisten zusagte. Eben diese Vorliebe für das Malen bewog ihn auch, sich als Lehrling oder Gehilfe zu einem Zimmermaler zu begeben, allein da auch hier wenig Glück zu finden war, faßte er in tiefer Betrübniß den Gedanken, sich eine schöne Handschrift eigen zu machen, um in irgend einem Amte als Schreiber unterzukommen, weil er hierbei einen, wenn auch kleinen, doch sicheren Lebensunterhalt zu gewinnen hoffte. Friedrich hatte auch wirklich schon alle seine Papiere, Zeugnisse, Empfehlungsschreiben u. s. w. geordnet und bei einer Stelle eingereicht, als er bis zur Erledigung seines Gesuches im k. k. Belvedere zu copiren begann. Hier zeigte sich aber plötzlich sein ungewöhnlich feines Gefühl für Farbe, und schon eine seiner ersten Copien nach einem Bildnisse von Tiziano erregte allgemeines Aufsehen.

Plötzlich ward er von seinem Oheim, einem Hauptmann in kaiserlichen Diensten, welcher seine künstlerische Thätigkeit in Anspruch zu nehmen beabsichtigte, nach Prag berufen. Seit dieser Zeit begann für Amerling eine freundlichere, lohnendere Epoche. Er malte Bildnisse, die immer mehr Anerkennung fanden, sein Sinn für Colorit begann sich klarer zu entwickeln, und bald fühlte er den heißen Wunsch, die Welt, und namentlich London zu sehen, wo damals Sir Thomas Lawrence lebte, der in dem Rufe des größten Portraitmalers der Gegenwart stand und für Amerling als das glänzendste Vorbild galt. Es währte nicht lange, bis sich dieser Wunsch erfüllte, und wenn auch die Reise nicht eben auf die üppigste Weise gemacht wurde, so erreichte

Amerling doch seinen Zweck, denn er lernte Lawrence näher kennen, und fand während seines ungefähr neun Monate langen Aufenthaltes zu London so manche Gelegenheit, sich Vieles von der Technik des Lawrence und anderer englischer Maler anzueignen. Auch war er der erste Wiener Maler, welcher den — jetzt überall zu findenden — englischen Malfirniß benutzte, aus dessen Bestandtheilen er bei seiner Rückkunft nach Wien, selbst gegen seine besten Freunde, das größte Geheimniß machte*), wie denn anderseits auch viele Leute glaubten, Amerling's Geschicklichkeit läge eben nur in dem Besitze dieses wundervollen Firnisses.

Von London ging Amerling nach Paris, wo es vorzüglich Horace Vernet war, der mit seiner ungewöhnlichen Meisterschaft im Malen den größten Eindruck auf ihn machte. Dann begab er sich nach München, um die Leistungen eines Cornelius zu sehen, wo er sich aber, wie er selbst gestand, ziemlich enttäuscht fand, da ihm das, was man „Farbe" nennt, eben als die schwächste Seite jenes berühmten deutschen Malers erschien und ihm auch die Formen der Gestalten in den damals eben vollendeten Gemälden der Glyptothek viel zu hart dünkten. Bei der Rückkehr nach seiner Vaterstadt machte Amerling mit seiner englischen Malweise großes Aufsehen. Eines der ersten Portraits, welche er malte, war das des Professors Redl**), und als er sich dann auch auf das Feld der Geschichte begab, erwarb er mit seiner „Dido auf dem Scheiterhaufen" den großen kaiserlichen Preis. Doch war das Historische nicht sein eigentliches Fach, indem er sich von der Färbung und Wirkung weit mehr angezogen fühlte, als von der Durchbildung strenger Formen und dem Darstellen ausgebildeter Charaktere. Er malte daher Bildnisse und Genrebilder oder Lichteffecte — z. B. weibliche Figuren im Halbdunkel, von rothen Vorhängen reflectirt u. s. w. — und begab sich, als 1832 die Schrecken der Cholera über Wien kamen, nach Venedig und Rom, und kehrte 1833 über Florenz wieder zurück, da ihn weil. Kaiser Franz rufen ließ, um sich von ihm, der schon das Bildniß des Cardinals Erzherzog Rudolf gefertigt hatte, malen zu lassen. Dieses Bildniß des Kaisers — ganze Figur, in vollem Ornate auf dem Thron, — auf 8½ Fuß hoher Leinwand — fand eben so viele Bewunderer als Gegner, und namentlich sprachen sich hochgestellte Personen dahin aus, daß der Kopf des Monarchen zu wenig edel aufgefaßt sei. Indessen fand Amerling doch ein immer größeres Publicum. Seine „Morgenländerin," sein „Wein, Weib und Gesang" und vieles Andere gehörten jedenfalls zu den hervorragendsten Erscheinungen der damaligen Kunstausstellungen Wien's, und bald hatte er sich ein anständiges Vermögen erworben, von dem er später, wie man sich erzählt, durch eine unglückliche Speculation wieder Vieles verlor, weßhalb er sich neuerdings zu angestrengter Arbeit gezwungen sah.

Wien besitzt eine so namhafte Zahl seiner Werke, — hauptsächlich Portraits, — daß wir hier nur diejenigen Gemälde erwähnen können, die sich in eigentlichen Sammlungen befinden.

Im k. k. Belvedere: Amerling's Bruder als fischender Knabe, und ein Apostel, Paulus.

---

*) Gleiche Theile von Mastix — in Terpentinöl gelöst — und von stark mit Bleiglätte gekochtem Leinöl geben diesen beiläufig honigdicken Firniß.

**) Jetzt in der Gemäldesammlung der k. k. Akademie der Künste.

In der Gallerie Liechtenſtein: Das Bildniß Thorwaldſen's.

In der Sammlung v. Arthaber: Der flamänder Bürgermeiſter. — Die Witwe. — Ein Bettler. — Die ſchlafende Fiſcherin. — Rebeeca und vier Studienköpfe.

In der Sammlung Fellner: Die Morgenländerin und ein Studienkopf eines kleinen italieniſchen Mädchens mit wirrem Haar, unſtreitig eine der allerbeſten Leiſtungen Amerling's.

In der Sammlung des Grafen von Beroldingen: Die ſchlafenden Kinder (ſiehe weiter unten) und ein weiblicher Studienkopf.

In der Sammlung Baron Pereira: Moſes und die eherne Schlange.

In der Sammlung des Ritter von Heintl: Ein ſehr hübſcher weiblicher Studienkopf.

Die ſchlafenden Kinder.

Gemälde von Friedrich Amerling.

(In der Sammlung des Grafen von Berolbingen.)

Am Fuße eines Baumes, wo ein geflochtener Tragkorb ſteht, ſchlummern ein Mädchen und ein Knabe in ſüßer Ruhe. Die Tracht ſowohl, als die dunklere Carnation und der Schnitt der Angeſichter, bezeichnen dieſe Kinder als Bewohner des an Kunſtſchätzen und Naturſchönheiten ſo überreichen Italiens. Sie haben in geſchwiſterlicher Eintracht Erdbeeren geſammelt, von denen noch einige auf der Schürze des Mädchens ſichtbar ſind, und ſind dann in der Gluth der mittäglichen Sonne entſchlafen, während ihr Begleiter, ein tüchtiger, zottiger Hund, ähnlich jener Race, die auf dem St. Bernhardsberge mit Recht zur Berühmtheit gelangte, treulich Wache hält und mit klugen Augen umherſieht. Wie bei allen jenen Lebensbildern — Genrebildern — die hauptſächlich durch die Anmuth der Geſtalten und der Farbe anziehen, ohne in beſondere Charakteriſtik einzugehen, iſt auch hier der Gegenſtand des Bildes ein ganz einfacher, der wohl außer obigen Worten keiner weiteren Beleuchtung bedarf, aber eben durch ſeine Einfachheit und durch die Theilnahme, die man an den ſchuldloſen Schläfern und ihrem treuen Hunde nimmt, ein ſehr angenehmes Intereſſe erweckt.

Amerling hatte, gleich Tiepolo und mehreren anderen Malern, eine Zeit hindurch das Streben, „das Licht malen zu wollen," wozu vielleicht auch die vielen weiblichen Bildniſſe beitrugen, die er fertigte, und wobei die Damen die hellſte, über den angenehmen Ton des Elfenbein hinausgehende Carnation verlangt haben mochten. Manche ſeiner Bilder mahnten damals an den Ausſpruch des Carravaggio, daß die Maler weit beſſere Coloriſten ſein würden, wenn die weiße Farbe theurer wäre," denn jene erwähnten Bilder hatten in den Fleiſchtheilen als höchſtes Licht wirklich Weiß aufgeſetzt, wodurch der Wärme der Färbung Abbruch gethan wurde. Bei den „ſchlafenden Kindern" iſt dieſes jedoch nicht der Fall, denn es breitet ſich über das ganze Bild ein milder, ſelbſt in den weißen Theilen der Gewandung fühlbarer, warmer Ton, der ſich mit der Zeit, d. h. mit dem ſogenannten „Zuſammenwachſen" der Farbe, noch auf ſehr angenehme Weiſe erhöhen dürfte. Als Motiv zu dem Kopfe des ſchlummernden Mädchens ſcheint jener Studienkopf eines „italieniſchen Mädchens mit wirrem Haar" gedient zu haben, welcher ſich in der Sammlung Fellner befindet. Die Figuren des Bildes ſind lebensgroß und die Behandlung einfach, breit und feſt.

F. Anerling pinx. Gem. Gallerie Beroldingen J. L. Appold sc.

Die schlafenden Kinder

Ufa-ruth. Sarmiento

Digitized by Google

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld.

Ludwig, geboren zu Leipzig 1789, und der berühmte Münchener Künstler Julius Schnorr, geb. den 11. October 1794, sind die Söhne des ehemaligen Directors der Kunstakademie zu Leipzig Veit Hanns Schnorr von Carolsfeld († 1841), der außer jenen beiden noch einen, leider zu früh verstorbenen Sohn Eduard († 1819) und eine Tochter Ottila, Gemahlin des Directors Blochmann zu Dresden, besaß, welche ebenfalls bedeutende Anlagen für die Malerei entwickelten.

Ludwig kam, nachdem er den Unterricht seines Vaters genossen hatte, im Jahre 1804 nach Wien, wo er an dem mit ungewöhnlicher Liebe zur Kunst begabten Herzog Albert von Sachsen-Teschen einen Gönner fand, durch dessen Unterstützung es ihm möglich gemacht wurde, an der Wiener Akademie fort zu studiren. Im Jahre 1811 kam auch Julius Schnorr nach Wien, wo sich auch bereits der zweite Bruder, Eduard, eingefunden hatte, der eine besondere Vorliebe für Landschaft und Architektur zeigte. Die Akademie zu Wien war unter Heinrich Füger, dem man bei vielen seiner Fehler weder ein geistiges Princip, noch eine dichterische Grundlage und eine kühne Technik abstreiten kann, zu einem ehrenvollen Ruf gelangt, aber mit seinem Tode verlor die Wiener Schule ihre Stütze und fing an, sich zu zersplittern. Das Französisch-Akademische der hier nachgeahmten David'schen Schule gewann die Oberhand, und man hatte vor lauter Griechen und Römern das Deutsche, vor lauter classischen Heroenthaten das eigene Vaterland, vor Jupiter und dem Olymp das Christenthum vergessen. Eine solche Abirrung mußte nothwendig eine Gegenwirkung hervorrufen, und wie Carstens und Wächter das Ihrige leisteten, so traten hier Overbeck, Schnorr, Scheffer und Andere auf, und leisteten dem Herkömmlichen und der Hartnäckigkeit und Unduldsamkeit, mit welcher man es aufrecht erhalten wollte, einen so unerschütterlichen Widerstand, daß Overbeck zuletzt von der Akademie ausgeschlossen ward. Allein diese strenge Maßregel hatte, anstatt den alten Dogmen ihre Geltung zu erhalten und die sogenannten „Altdeutschler" zu unterdrücken, die entgegengesetzte Folge, daß die Zahl der verachteten Deutschthümler sich immerfort zu mehren begann. Der Garten des Grafen von Karoly war

damals der Ort, wo sich die jungen Männer trafen, um sich über ihr Streben zu besprechen und zur Ausdauer anzuspornen.

Ludwig Schnorr hatte nach und nach eine eigene Richtung gewonnen; das Studium nach den Handzeichnungen in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht, die selbständige Betrachtung der Gallerie, das fleißige Lesen der Werke Goethe's, Schiller's, Tieck's u. A., die Bekanntschaft mit Friedrich v. Schlegel und anderen geistreichen Männern, weckten das in ihm schlummernde Gefühl für das Romantische, und so trat Ludwig, nachdem er 1816 „Undinens Trauung" nach Fouqué ausgestellt hatte, im Jahre 1819 mit einer bis dahin zu Wien noch nicht gesehenen Erscheinung, mit seinem ersten Bilde aus Goethe's „Faust," vor das Publicum, welches ihm die vollste Anerkennung schenkte. Das Bild ward 1821 von dem allerh. Hofe für die k. k. Gallerie angekauft. Daß der Künstler nach einem so lohnenden Erfolg den eingeschlagenen Pfad nicht mehr verließ, versteht sich von selbst und so erschienen (1820) „Genovewa und Golo" nach Tieck's Drama, und „des ritterlichen Jägers Liebeslauschen", welche sich ebenfalls großen Beifalles erfreuten. Bald darauf erschien der „Erlkönig," und ein anderes, mehr heiteres Bild entwarf Schnorr nach Lichtenberg's Andeutung: „Ein sehr schönes Sujet für einen Maler wären einige kleine unschuldige Mädchen, die neugierig in einen Brunnen gucken, aus dem ihrer Meinung nach die Kinder geholt werden," — welches sodann von Rahl in Kupfer gestochen wurde. Von nun an finden wir aber Schnorr ein Bereich von Ideen betreten, welches sich einerseits auf katholische Mystik und anderseits auf den Mesmerismus ausdehnte. Es war, wie bekannt, in jener Epoche eine Art von Mode geworden, daß schöngeistige Protestanten zum Katholicismus übertraten; und so folgte auch Schnorr dem Beispiel seines Freundes F. Schlegel und änderte sein Glaubensbekenntniß, während er zugleich als Magnetiseur eine bedeutende Rolle spielte, indem ihn eine kranke Dame in Prag, in ihrem Somnambulismus, ohne ihn je gesehen zu haben, als den einzigen Mann bezeichnet haben soll, der sie zu heilen im Stande wäre. In jene Zeit fallen denn auch mehrere mystische Bilder, wie z. B (1822) die heilige Cäcilia, wo nebst Blutstropfen, von denen Goldstrahlen ausgehen, auch die Töne, welche aus der Orgel kommen, durch bunte Farbenströme geheimnißvoll angedeutet wurden. Ebenso entstanden verschiedene Zeichnungen nach Clairvoyanten, vom Beginne des Schlafes bis zur höchsten Ekstase, welche Skizzen Schnorr aber nur Denjenigen zeigte, die seine Ansichten über den Mesmerismus theilten, oder sich so stellten, als ob sie daran glaubten. Im Jahre 1826 malte Schnorr ein Altarbild für die St. Michaelskirche zu Wien, 1828 ein Altarblatt für Tarnow und eine Madonna mit dem Kinde; 1830 ein Geschichtsbild, „die Vereinigung der Tiroler bei Mühlbachhausen", und zwei Altarblätter; 1831 Christus vor Kaiphas. 1832 reiste Schnorr nach Paris, stellte, wieder nach Wien gekommen, 1833 ein Bild „der letzte Mensch", nach Campbell, aus, und malte das Seitenstück zum Faust, „Gretchen im Kerker," welches 1834 vom allerh. Hofe angekauft wurde, dem ersten Bilde aber in Entwurf, Zeichnung und Färbung nicht ganz an die Seite zu stellen sein dürfte. Im Jahre 1839 fertigte Schnorr ein großes Wandgemälde im Refectorium der Mechitaristen zu Wien, Christus darstellend, wie er die 4000 Hungrigen mit sieben Broten und einigen Fischen sättigt; er wurde sodann von Sr. kais. Hoheit dem Erzherzog Johann nach dessen Lieblingsaufenthalte, dem Brandhof am Oststein, berufen, um dort sowohl für die Capelle als auch für die Wohngemächer Mehreres zu vollenden. Im Jahre 1841 erhielt er die Stelle eines zweiten, und nach dem Tode des Historienmalers Karl Ruß, die Stelle eines

Digitized by Google

erſten Cuſtos an der k. k. Gallerie im Belvedere, wo er bis zu ſeinem Tode, welcher am 31. April 1853 erfolgte, verblieb.

Von Schnorr's Werken befinden ſich im k. k. Belvedere: Fauſt vor Mephiſtopheles, bezeichnet mit L. F. Schnorr de Carolsfeld; die Befreiung Gretchens, mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1833 bezeichnet, und die ebenfalls ſchon früher erwähnte Madonna, gleichfalls mit einem verſchlungenen L. S. und der Jahreszahl 1828 verſehen. Viele ſeiner übrigen Werke befinden ſich in Privathänden. Für den Herzog Albrecht von Sachſen-Teſchen fertigte er mehrere Handzeichnungen, die in deſſen Sammlung aufgenommen wurden.

Digitized by Google

Faust.

Gemalt von Ludwig Schnorr von Carolsfeld.

(Im k. k. Belvedere.)

„Das also ist des Pudels Kern?" — ruft Faust, indem er zürnend die geballte Rechte auf den Schreibtisch stemmt, welcher sich mitten in einer alten, düstern, mit Spitzbogen überwölbten Halle befindet, in der eine Menge von Büchern und Schriften, allerlei chemisches und mystisches Geräthe, Todtenschädel, Globen u. s. w. theils aufgestellt sind, theils unordentlich umherliegen und meist nur spärlich von der Studirlampe des deutschen Doctors beleuchtet sind.

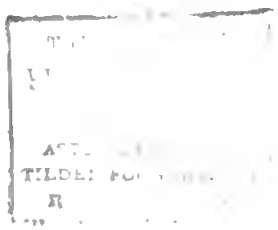
Und des Pudels Kern, Mephisto als fahrender Scholast, tritt hinter dem grünen Ofen hervor, während sich die Pudelhülle in Gestalt eines Dampfes oder Nebels gegen die halbgeöffnete Thüre hinauszieht. Dieser Mephisto ist der Glanzpunct des Bildes, und in der That ein Teufel, der es verdient, ein Teufel zu sein, denn während man bei anderen Darstellungen der Verdammten nur verzerrte Gesichter und Scheußlichkeiten erblickt, gewahrt man hier durch die halb lächelnde Physiognomie das schlaue, schlimme, tückische Innere, das Vergnügen am Verrath, den unheimlichen Humor und die vollendete Perfidie! Schnorr hat hier eine Art von Shakespear'schem Wurf gethan, denn so wie uns der abscheuliche Richard III. durch des Dichters meisterhafte Behandlung interessirt, so fesselt uns auch dieser Mephisto; Schnorr hat hier ein Antlitz geschaffen, welches vor ihm in der bildenden Kunst nicht zu finden ist. Selbst die Flamme der Studirlampe weicht vor dem Nahenden zurück, dessen Schlagschatten sich in Riesengröße an der Hinterwand darstellt. Am Fuße des Pultes steht ein Heptagon, auf dessen Spitzen elektrische Funken glühen, denen eine an Mephisto's Schuh befindliche Schlange mit einer Flamme entgegenzüngelt. Ebenso dient eine kleine Schlange als Nestel am Halskragen des Teufels, die ebenfalls eine kleine Flamme ausstößt. Auf dem Pulte steht eine kleine leuchtende Kugel auf einer Pyramide und im Vordergrunde liegen auf einem Schemel Zauber- und Beschwörungsbücher mit wunderlich erfundenen magischen Charakteren.

Das ganze große — 9 Fuß, 8 Zoll hohe und 7 Fuß, 10 Zoll breite — Gemälde ist mit dem ausdauerndsten Fleiß und mit wahrhaft deutscher Liebe vollendet, denn trotz der vielen dunklen Stellen, welche durch die Lampendeleuchtung bedingt werden, und die wohl die meisten Maler nur zu flüchtigen Andeutungen der Gegenstände benutzt haben würden, ist Alles bis in die feinsten Einzelheiten sorgsam ausgearbeitet.

Die Skizze zu diesem Bilde, mit einigen geringen Abweichungen, besitzt Fürst Metternich. Hofrath Gehler in Leipzig hat eine ausgeführte Zeichnung davon, und Graf Hugo von Salm zu Raitz eine ebenfalls mit dem äußersten Fleiße vollendete Copie des Gemäldes im Kleinen.

Digitized by Google

Faust



Die Sammlung Arthaber.

Die Gemälde-Sammlung des Kunſtfreundes und Kaufmannes Rudolph Edlen von Arthaber gehört zu denen, welche ausſchließlich der neueren Kunſt huldigen, und die den Spruch vor Augen haben, daß „der Lebende das Recht habe!“ — So manche der zu Wien befindlichen Sammlungen von Bildern jetzt lebender Meiſter entſtand ſo ziemlich im Stillen, während ſich die des Herrn v. Arthaber gewiſſermaßen auf öffentlichem Wege entwickelte, indem viele Gemälde von Wiener Malern ſchon auf den Kunſtausſtellungen als Eigenthum dieſes Kunſtfreundes erſchienen und mehrere davon duech den Stich, als Kunſtvereinsblätter, ſo zu ſagen ein Gemeingut des kunſtliebenden Publicums wurden. Wir treffen daher in den drei Sälen dieſer Sammlung untee beiläufig 120, zuweilen ziemlich großen Gemälden über fünfzig, die wir mit Vergnügen als alte Bekannte aus den früheeen Ausſtellungen begrüßen, während die übrigen Bilder ſämmtlich berühmten Meiſtern des Auslandes angehören.

Von den einheimiſchen Künſtlern ſind beſonders vertreten:

Fried. Amerling mit neun Bildern. — Joſ. Danhauſer mit ſieben Bildern, unter denen ſich „der Peaſſer“ und die „Kloſterſuppe“ auszeichnen. — Peter Fendi mit vier Bildern. — J. Fiſchbach mit fünf. — Joſ. Führich mit zwei. — Fried. Gauermann mit zwölf Bildern. Es finden ſich ferner ſchöne Gemälde von Th. Ender, Hanſch, van Haanen, Hayez, Kupelwieſer, Marcò, Raffalt, Ruben, Scheffer und Waldmüller.

Von ausländiſchen Namen treffen wir unter andern A. Achenbach, Adam, Bayer, Brackelaar, Bürkel, Gudin, C. Haſenpflug, P. Heß, Hübner, de Keyzer, Koeckkoeck,*) Leſſing, Leys, Maes, Rottmann, Schelſhout, Verboekhoven, Verſchuur, Vernet, Willems und Wilkie.

Die Sammlung Arthaber gewinnt alſo dadurch ganz beſonders, daß man duech ſie in den Stand geſetzt wird, die ausländiſche Kunſt mit der einheimiſchen zu vergleichen und die Richtung der Öſterreichiſchen Schule zu ermitteln, die, wenn ſie auch im Auslande weniger bekannt ſein

*) Sprich: Kukkuk. — Maes, ſprich: Mahs. — Schelſhout, ſprich: Skelſhaut. — Verboekhoven, ſprich: Verbukhofen. — Verſchuur, ſprich: Verſkür.

ſollte, als ſie es verdient, ganz ſicher ihren ehrenvollen Platz einnimmt, und wie man wohl mit Recht ſagen kann, bis heute noch im Steigen iſt, da ſie ſich nun überdies mehr und mehr der poetiſchen Seite der Malerei zuzuwenden ſcheint.

Herr v. Arthaber hat aber, nächſt dem, daß er durch eigenes Beiſpiel zum Ankaufe moderner Bilder aufmunterte, und daher ein regeres Leben unter die Künſtler brachte, auch noch ſehr thätig bei den Wiener Kunſtvereinen mitgewirkt, und das kunſtliebende Publicum der Kaiſerſtadt ſcheint es vorzüglich ihm danken zu ſollen, daß in der jetzigen fortwährenden Ausſtellung des neuen Vereines Werke der vorzüglichſten ausländiſchen Meiſter zur Anſicht gebracht werden, die man früher nur aus Kupferſtichen oder Steinzeichnungen kennen lernen konnte.

Digitized by Google

Nicaise de Keyzer.

Wenn auch die Kunstrichtungen in den mannigfach aufeinander folgenden Zeiträumen noch so verschieden sein mögen, so bleibt sich doch Eins fast unter allen Verhältnissen gleich, nämlich der Umstand, daß die Kunsttalente nur äußerst selten aus den höchsten Kreisen der Gesellschaft herab — sondern größtentheils aus den unteren Schichten hinauf zu dem gebildeten Publicum steigen. So war auch der jetzige Director der Kunstakademie zu Antwerpen, Nicaise de Keyzer — gleich dem Giotto — ein Hirtenknabe, so hatte auch er von Hause aus keine Gelegenheit, sich geistig zu bilden, aber auch bei ihm war der Drang, sich in Formen auszusprechen, so mächtig und wirksam, daß er — geboren zu Sanvliet 1813 — schon in seinem vierzehnten Jahre (1827) an einem Antwerpener Bürger einen Bewunderer und freundlichen Gönner fand, der ihm Gelegenheit verschaffte, die Herde des Dorfes zu verlassen, und in der Stadt die akademischen Studien zu beginnen.

Hier war er nun außerordentlich fleißig, und brachte es bei seinem wirklich nicht gewöhnlichen Talente dahin, schon nach sieben Jahren (1834) mit einem Gemälde von dreißig Fuß Länge und 22 Fuß Höhe aufzutreten, welches für die katholische Kirche zu Manchester bestimmt war, die „Schädelstätte" vorstellte, eine große Menge von 10 bis 11 Fuß hohen Figuren zeigte, und sowohl durch seinen räumlichen Umfang, als durch die beinahe blendende Pracht der Farbe bedeutendes Aufsehen erregte.

Im nächsten Jahre malte de Keyzer den h. Dominicus, der von der h. Maria den Rosenkranz empfängt, und 1836 wieder ein großes Bild, die Vernichtung des französischen Heeres bei Kortryck (1302) durch die Niederländer, welches sowohl durch die patriotische Wahl des Stoffes, als durch Anordnung und begeisterte Ausführung ganz ungewöhnlichen Beifall erregte, der besonders durch die Hauptgruppe hervorgerufen wurde, in welcher man den Anführer der Franzosen, den Grafen von Artois erblickt, der, von einem Laienbruder getroffen, vom Pferde stürzt und von einem Fleischer aus Brügge mit der Axt getödtet wird. Andere bekannte Gemälde von de Keyzer sind: Karl V. in Nachdenken versunken; der Alterthümler nach Walter Scott u. s. f. Der Künstler lebte bis zum Jahre 1852 im Haag, und befand sich an der Spitze der Gegner des damaligen Directors der Akademie, Baron von Wappers, an dessen Seite auch der als Schriftsteller höchst ehrenvoll bekannte Greffier der Akademie, Hendrick Conscience stand. Baron von Wappers,

der Sohn eines Schuhmachers (oder Tiſchlers?), der ſich gleichfalls durch ſeine Talente eine ehrenvolle Bahn brach, vertrat nämlich zu Antwerpen die vlamiſche Richtung, während de Keyzer, unterſtützt von Kaufleuten u. A., die holländiſche Partei aufrecht hielt, und zwar mit ſo viel Nachdruck, daß Baron Wappers es zuletzt für klüger hielt, ſich nicht weiter dieſen Reibungen hinzugeben, ſondern bei dem König um ſeine Entlaſſung zu bitten, die er erſt nach wiederholten Anfragen erhielt, worauf de Keyzer an ſeine Stelle rückte.

Gros Gallerie Arbeiter

Columbus

Digitized by Google

Verlag der Kunst Anstalt der Oberst Lange

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Columbus.

Gemälde von Nicaiſe de Keyzer.

(In der Sammlung Arthaber.)

Chriſtoval Colon — gewöhnlich Columbus genannt — war einer von jenen Menſchen, in denen ein ganz beſtimmter und daher auch unwiderſtehlicher Trieb vorwaltet, dem ſie unter allen Bedingungen gehorchen müſſen und ſollten ſie darüber zu Grunde gehen. Er konnte es ſich, vielleicht durch alte Autoren, vielleicht durch noch ältere vom Norden herabkommende Ueberlieferungen aufmerkſam gemacht, nicht denken, daß auf der öſtlichen Hälfte der Erdkugel ſo große Maſſen Landes ſeien, ohne daß ihnen durch Landmaſſen auf der weſtlichen Halbkugel das Gleichgewicht gehalten werde. Er faßte daher den Gedanken, daß jenſeit des Weltmeeres Land ſein müſſe, und ließ trotz allen Zurückweiſungen, trotz aller Verhöhnung und allem Spott nicht nach, bis ihm endlich Iſabella und Fernando auf ſein raſtloſes Anſuchen drei elende Fahrzeuge bewilligten, mit denen er ſich unter dem Mißtrauen aller ſeiner Untergebenen hinauswagte auf den mächtigen, bisher nicht durchfurchten Ocean, wo er nach manchem Kampf und vieler Mühſal zuletzt doch ſeine „Träume" verwirklicht ſah.

„Un uom della *Liguria* avrà ardimento
All' incognito corso esporsi in prima;
Nè il minaccevol fremito del vento,
Nè l'inospito mar, nè 'l dubbio clima,
Nè s'altro di periglio o di spavento
Più grave e formidabile or si stima,
Faran che 'l generoso entro a i divieti
D'Abila angusti l'alta mente acchieti."

ſingt der begeiſterte Taſſo (Canto XV. Stanza 31) von ihm, während ihn ſein Zeitgenoſſe Juan Barros in ſeinem Geſchichtswerke von 1552, als einen „homem fallador, e glorioso em mostrar suas habilidades, e mais fantastico" u. ſ. w. bezeichnet. Der Unglaube iſt der finſtere Bekämpfer aller größeren neuen Entdeckungen und macht ſeinen roſtigen Schild, ſein ſchartenreiches Schwert ſo lange geltend, bis er von der Laſt ſeiner eigenen Waffen zerdrückt wird. Als William Harvay den Kreislauf des Blutes entdeckte, eine Wahrheit, von der jetzt jeder Schulknabe überzeugt iſt,

Digitized by Google

ging es ihm wo möglich noch ſchlimmer, als es Columbus erging, denn er wurde geradezu für einen Schurken, für einen ſchamloſen, niederträchtigen Betrüger erklärt.

Dieſer Gegenſatz einer inneren, die Wahrheit um jeden Preis ſuchenden Triebkraft zu der theils ſchläfrigen Bequemlichkeit, die am Alten haftet, oder zu dem Haß gegen alles Neue, der ſich in dem Augenblick entflammt, in dem irgend Jemand anders zu denken wagt, bewog den Künſtler, das vorliegende Bild zu malen. Eine Epiſode aus dem Leben des kühnen Seefahrers ſollte den Beſchauer des Bildes daran erinnern, daß ſich große Geiſter ſehr oft in dem bewußten „Land der Hinkenden" befinden, wo Jeder, der nicht mithinkt, ſondern mit beiden Füßen feſt auftritt, für einen Thoren gehalten wird. Columbus hatte nämlich unter andern auch zu Barcellona mit Feuer von ſeinem Vorhaben geſprochen, den „Oſten durch den Weſten zu ſuchen," und, da er kein Schulgelehrter war, und keine der damaligen phyſikaliſchen und naturhiſtoriſchen Kenntniſſe beſaß, nicht nur den heftigſten Widerſpruch gefunden, ſondern alle Gemüther der hierüber Aburtheilenden ſo ſehr in Aufregung gebracht, daß man ihn geradezu als Narren erklärte und ihn aus der Stadt verbannte. — Columbus geht, auf ſeinen Sohn Fernando geſtützt, der ſpäter viel an ſeines Vaters Seite war und über ihn ſchrieb, aus den Thoren der Stadt. Finſterer Ernſt, Entrüſtung und das Niederhalten der eigenen Aufregung zeigt ſich auf dem Antlitze des Vertriebenen, während der Knabe, offener in ſeinen Aeußerungen, mit eben ſo viel Trotz als Grimm auf den Pöbel ſieht, der — was weiß ſich der Pöbel nicht alles zum Feſte zu machen! — mit Hohnlächeln nach dem wahnwitzigen Genueſer ſieht.

Das Bild — lebensgroße Figuren — iſt breit gemalt und friſch von Farbe, und um ſo intereſſanter, als ſich zu Wien von de Keyzer nur noch ein Gemälde mit kleinen Figuren „der Giaur," (nach dem gleichnamigen Gedichte Lord Byron's) und zwar ebenfalls in der Sammlung Arthaber befindet.

Peter Paul Rubens. *)

Es gibt eine Art Menſchen, bei welchen Alles, was ſie beginnen, eine gewiſſe Weihe bekommt, bei denen es ſo zu ſagen immer Sonntag iſt, bei denen ſich Alles in einem pomphafteren Lichte zeigt, als bei Anderen. Dies iſt auch bei Rubens, und zwar in einem eben nicht häufig erreichten Maße der Fall, ja er iſt in ſeiner Ueberfülle, in ſeiner ſtrotzenden Kraft faſt zu gewaltig, faſt überſchwenglich geworden, ſo daß Heine in der That nicht ganz Unrecht hat, wenn er in ſeinen „Reiſebildern" ſagt, daß man ſich bei Rubens fürchten müſſe, ſeine Geſtalten vor Uebergeſundheit zerplatzen zu ſehen!

Rafael und Bonarotti, Rembrandt und Rubens ſind die vier Gewaltigen, die über alle anderen Maler weit emporragen. Rafael, der reine, faſt möchte man ſagen, heilige Dichter der edelſten Formen, der jungfräulichſten Sinnigkeit; Michelangelo, der himmelſtürmende Titan, der alles Herkömmliche verwirft, dem nichts gilt, als das ungeſchminkte Nackte; Rembrandt mit ſeinen zwar unſchönen Geſtalten, aber mit der tiefliegenden Empfindung und dem unnennbaren Zauber ſeiner Farbe, zeigen in ihren verſchiedenen Richtungen einen ſolchen Reichthum von Ideen, und verbreiten ſich ſo weit über das reiche Feld der Kunſt, daß man kaum glauben ſollte, daß noch ein Vierter neben ihnen Raum finden könne. Aber dieſer Vierte iſt Rubens, der zwar nie ſo zart und mild wie der Urbiner, nie ſo wild und zurückſtoßend war

*) Die Deutſchen geben ſich alle erdenkliche Mühe, die fremden Namen richtig auszuſprechen, es iſt daher um ſo mehr zu verwundern, daß ſie, noch überdies bei ſo nahe verwandten Sprachen, wie die vlamiſche und holländiſche, dies oft außer Acht laſſen, und den Meiſtern der niederländiſchen Schule nicht das gleiche Recht, wie den Franzoſen und Italienern angedeihen laſſen. So hören wir immer »Rubens« anſtatt des richtig ausgeſprochenen »Rübens,« — »Ruisdaël,« anſtatt des holländiſchen »Reußdaal,« — »Wynants,« anſtatt »Weinants,« — »Teniś,« anſtatt »Teniers,« — »Ruiſch,« anſtatt »Reuſch,« — »van den Veröck,« für »v. d. Beuck,« — »Backhuiſen,« für »Backheuſen,« — »Kupp,« für »Keup,« u. ſ. w. ſchonungslos ausſprechen.

Digitized by Google

wie Bonarotti, der nie ſo tief in die magiſche Dämmerung der Farbe tauchte, wie der antikenhaſſende Rembrandt, der aber, was Lebendigkeit und Fülle der Einbildungskraft und die Leichtigkeit und Sicherheit in der Führung des Pinſels betrifft, vielleicht alle Drei überflügelt.

Das alte Cöln hat die Ehre, ſich die Vaterſtadt dieſes größten aller niederländiſchen Maler zu nennen, der alſo ſeiner Geburt nach ein Deutſcher war. Lange ſtritt ſich Antwerpen mit Cöln um dieſen Ruhm, aber nach mannigfachen Kämpfen behielt letztere Stadt den Sieg, denn außer gleichzeitigen Schriftſtellern, welche erzählen, daß Rubens zu Cöln in der Sternengaſſe, in dem Stammhauſe des Grafen Gronsfeldt geboren wurde, ſchreibt ſelbſt Rubens in ſeinem Briefe an den Maler Geldorp (vom 25. Juli 1637) daß er für Cöln — für welche Stadt er eben die Marter des h. Petrus malte — eine beſondere Vorliebe hege, da er in derſelben bis zu ſeinem zehnten Jahre erzogen worden ſei. Der Vater des Meiſters, Johann Rubens, war Doctor der Rechte und Schöppe zu Antwerpen; als aber die Unruhen und religiöſen Streitigkeiten losbrachen, mochte er nicht länger dort verweilen, ſondern gab ſeine Stelle auf, und zog 1568 mit ſeiner Gemalin Maria Pypelinks nach Cöln. Hier beſchenkte ihn die aus einer angeſehenen Familie ſtammende Maria, am Feſte der beiden Apoſtel (1574) mit einem Knaben, der zur Erinnerung an den Tag ſeiner Geburt die Namen Peter und Paul erhielt. Der Vater verließ Cöln nicht wieder. Er ſtarb 1587, und die Witwe, nicht länger an Cöln gefeſſelt, kehrte mit ihren ſieben Kindern wieder nach ihrer Heimat zurück, wo ſie es dahin brachte, daß Peter Paul von der Gräfin Lalaing als Page angenommen wurde. Allein der müßige Dienſt ſagte ihm ſo wenig zu, daß er bald wieder in das Haus der Mutter zurückkam, und ſie — die ihn für die Rechtslehre beſtimmt hatte — dringend bat, ihn doch Maler werden zu laſſen, was ſie auch endlich bewilligte, worauf er zuerſt zu Th. Verhaegt, dann zu van Cort und zuletzt zu dem hochgeachteten Otto van Veen in die Schule kam.

Im Jahre 1600 (am 9. Mai) zog Rubens, noch nicht dreiundzwanzig Jahre alt, nach Italien. Er war dazu vorbereitet, wie das gewiß nur bei ſehr wenigen Kunſtjüngern der Fall iſt, denn er ſprach und ſchrieb Latein, kannte die Claſſiker und hatte alle höheren Hilfsfächer der bildenden Kunſt auf das Fleißigſte durchgemacht. Und wenn er nun auch zu Venedig und Mantua mit der größten Emſigkeit ſtudirte, ſo ſchien es ihm doch beſtimmt beſchieden zu ſein, ſtets mit Vornehmen in Berührung zu kommen, um faſt unwillkürlich zum Weltmann gebildet zu werden, denn auch hier, zu Mantua, ernannte ihn Herzog Vincenzo Gonzaga zu ſeinem Hofjunker und ſandte ihn fünf Jahre ſpäter mit einem Geſchenke, einem prachtvollen Staatswagen und ſechs ausgezeichneten Pferden, an den Hof von Madrid, wo der junge, ſchöne, feingebildete und liebenswürdige Rubens ſo viel Beifall fand, daß er unter andern auch das Bildniß Philipp III. malen mußte. Nach der Rückkehr von dieſer ehrenvollen Sendung begab ſich Rubens wieder nach Rom, wo er ſchon früher kurze Zeit verweilt hatte, und jetzt (1607) ſeinen Bruder Philipp antraf, mit dem er ein Werk über die Alterthümer der Siebenhügel-Stadt herausgab. Von da zog er nach Genua, wo er mehrere Altarblätter malte und, da er auch ein tüchtiger Architect war, ein Werk über die Paläſte Genua's verfaßte. — Im Herbſte 1608 erhielt er die Nachricht von dem herannahenden Tode ſeiner Mutter. Er reiſte ſogleich ab, fand aber bereits ihr Grab, und war ſo von Schmerz ergriffen, daß er volle vier Monate in der Abtei S. Michel in völliger Abgeſchiedenheit zubrachte und nur im Malen und Leſen Zerſtreuung finden konnte.

Nach dieſer Zeit der Wehmuth wollte er ſich wieder nach Mantua begeben, allein Erzherzog Albert erſuchte ihn ſo dringend, in den Niederlanden zu bleiben, daß er nicht widerſtehen konnte, und nachdem er zum Hofmaler ernannt war, ſeinen feſten Wohnſitz zu Antwerpen nahm, wo er ſich in einem Garten eine eigene Rotunde mit reinem Oberlichte erbaute. Im Jahre 1609 führte er Eliſabeth Brant als Gattin in ſein Haus, die ihm nach fünf Jahren einen Sohn gebar, der vom Herzog Albert zur Taufe gehalten wurde. In dieſer Zeit entſtand das liebliche Bild — jetzt zu München — in welchem er ſich ſelbſt mit ſeiner jungen Gattin in einer Geisblattlaube malte, das noch wenig oder faſt nichts von ſeiner ſpäteren energiſchen Malweiſe zeigt, die nun unter dem Namen der „Rubens'ſchen" einen ſo beſtimmten Klang hat. Ein Rechtsſtreit, den er damals mit der Antwerpener Schützengeſellſchaft wegen einer Bauſtelle führte, gab Anlaß zu einem ſeiner vorzüglichſten Gemälde, nämlich zur Kreuzabnahme in der Kathedrale von Antwerpen, die er, um den Streit auszugleichen, für die Summe von 6000 Livers (Quittung von 1621) malte. Die dummen Schützen waren aber damit nicht zufrieden, weil ſie ſich einen großen Chriſtoph in den Kopf geſetzt hatten, der auf jenem Bilde nur als Träger des h. Leichnams dargeſtellt war. Rubens, darüber aufgebracht, malte nun auf die Außenſeite der Kirche einen ungeheuren Chriſtophoros, ſetzte aber zur Erinnerung an die Blindheit dieſer Schützen eine Nachteule daneben.

Maria von Medizis hatte indeſſen von dem immer ſchneller wachſenden Ruhm des Meiſters gehört, und wünſchte, daß er ihren Palaſt Luxembourg durch Werke ſeines Pinſels ausſchmücke. Sie berief ihn daher (1620) nach Paris und beſtellte 21 Gemälde, welche die merkwürdigſten Begebenheiten ihres Lebens darſtellen ſollten. Rubens machte die Skizzen, und ließ die großen Bilder dann von ſeinen Schülern malen, indem er gewöhnlich nur die letzte Hand an dieſelben legte. So eifrig er auch war, den Auftrag zu vollenden, ſo mißlich ſtand es um die Bezahlung, ſo daß er für die zweite Beſtellung von Gemälden aus dem Leben Heinrich IV. ſehr wenig Luſt zeigte. Während Rubens raſtlos arbeitete, war er auch ein eifriger Liebhaber von Kunſtwerken, und ſeine erſte Sammlung von antiken Büſten u. ſ. w. war ſo bedeutend, daß ihm der Herzog von Buckingham die damals ſehr bedeutende Summe von 100,000 Gulden dafür bezahlte, die er ſogleich wieder zu neuen Ankäufen verwendete. Indem ſich Rubens nun immer mehr von Glück und Ruhm begünſtigt ſah, fühlte er das Leid und die Wirren, die damals auf ſeinem Vaterlande laſteten, nur um ſo ſchmerzlicher und tiefer, denn die Niederlande lagen im Kampfe mit ihren ſpaniſchen Oberherren und die durch Alba's Macht nicht unterdrückten Religionsſtreitigkeiten hatten das Unheil nur vermehrt. Offenherzig und warm ſprach ſich der edle Künſtler vor der Infantin und dem Erzherzoge über die traurige Lage der Dinge aus und hatte dabei ſo genau die rechte Weiſe getroffen, daß ſich die Infantin (1628) entſchloß, den Maler als Geſandten nach Spanien zu ſenden, damit er dem König Philipp IV. dringende Vorſtellungen über die Gedrücktheit des Volkes und die zunehmende Geldnoth machen möge, und denſelben bewege, auf mildernde Maßregeln einzugehen. Rubens gewann die Gunſt des Königs und des damals ſehr wichtigen Duca d'Olivarez, und man überhäufte ihn mit Gnaden, machte ihn ſogar zum Secretär des geheimen Rathes, ließ ihn für die Infantin Iſabella die ganze königliche Familie und den König — ein Reiterbild — malen, konnte ihm aber, ſelbſt zur Deckung ſeiner Reiſekoſten nichts geben, als — eine Anweiſung auf die niederländiſchen Caſſen! —

Als er wieder in ſeiner Heimat war (1629), fand er Alles noch ſchlimmer, noch bedrohlicher als vorher, da England und Spanien auf dem Kriegsfuß ſtanden, und nun war es König Philipp IV. ſelbſt, welcher der Infantin den Auftrag gab, Rubens nach England zu ſenden, um König Karl I. zu einem Frieden geneigt zu machen. Karl war ein großer Freund der bildenden Künſte, und hatte ſelbſt eine bedeutende Sammlung von Gemälden, und ſo mußte denn die hohe Künſtlerſchaft und die perſönliche Liebenswürdigkeit des Geſandten ſehr bald einen höchſt günſtigen Eindruck hervorbringen. König Karl beſchenkte Rubens mit einem koſtbaren Degen, ernannte ihn (1630) zum Ritter, und ließ ihm, als die Unterhandlungen ſo weit gediehen waren, daß der Friede von dem Hofe zu Madrid unterzeichnet werden konnte, ein reiches Silbergeſchirr und eine goldene Kette mit dem Bildniſſe des Königs überreichen. Auch während ſeines Aufenthaltes zu London hatte Rubens viel gemalt — beſonders im großen Saal zu White-Hall, wo er ſo coloſſale Figuren anbrachte, daß jeder der Genien ſchon 9 Fuß mißt — aber auch hier ſtand es mit der Bezahlung nicht zum Beſten und er erhielt erſt ſpät die für jene Deckengemälde beſtimmte Summe von 3000 Pfund. Als er mit den Friedensdocumenten nach Madrid kam, wurde er für ſeine ausgezeichneten diplomatiſchen Dienſte glänzend belohnt und kehrte hochgeehrt nach Brüſſel zurück, wo er von der Infantin Iſabella auch noch ferner zu wichtigen Verhandlungen und Geſchäften gezogen wurde.

Daß ein ſo ungewöhnlich thätiger und begünſtigter Künſtler auch ſeine Neider und Anfeinder hatte, braucht wohl nicht erwähnt zu werden, doch Rubens ſtand in jeder Beziehung viel zu hoch, um ſie irgendwie beachten zu müſſen.

Rubens erſte Frau war 1628 geſtorben. Er vermählte ſich nach der Heimkehr von ſeiner Friedensgeſandtſchaft zum zweitenmale (1630) mit der ſchönen, ſechzehnjährigen Helena Forman, die er in der Folge ſo häufig als Modell benutzte. Die Zahl ſeiner Aufträge mehrte ſich nun aber auch ſo ſehr, daß er nur ſelten ein Bild mit eigener Hand vollenden konnte, und meiſt nur die Skizzen malte, die dann ſeine Schüler ausführten. So malten Ant. v. Dyck, Theodor v. Thulden, Abr. Diepenbeck, Soutmann, van Hoeck u. A. das Figürliche, van Uden und Wildens das Landſchaftliche, Snyers und Fyt die Thiere u. ſ. w., und nur auf dieſe Weiſe konnte die gewaltige Maſſe von oft wirklich rieſigen Bildern entſtehen, die wir in allen Sammlungen der Welt verbreitet finden, die ſich aber für den Kenner doch auf den erſten Blick von jenen Gemälden unterſcheiden, welche Rubens ganz allein entwarf und vollendete, denn nur dieſe haben den wahren, einheitlichen Guß, die glänzende Helle und die volle Friſche der Farbe, welche ihm ſo eigenthümlich iſt. Rubens lebte ſpäterhin nur ſeiner Kunſt, indem er bald in der Stadt, bald auf ſeinem Landſitze „Steen" wohnte; aber ſeit 1635 hatte er mehrfache Gichtanfälle, die ihn doch einigermaßen verſtimmten. Er malte von da an nur Staffeleibilder oder, zur Erholung, Landſchaften und ſuchte ſein Leiden durch Unterhaltung mit gelehrten Männern zu zerſtreuen. Sein ſtattliches Haus ſtand Jedem offen, beſonders den Künſtlern, zu denen er ſich, ſo ſelten er auch Beſuche machte, freudig begab, wenn ſie ihn geladen hatten, eines ihrer Werke zu beſehen. In ſeiner Herzensgüte wußte er auch an jedem Bilde etwas Gutes zu finden, und es konnte ihn — eine nicht allzuhäufige Erſcheinung bei Künſtlern! — — nichts mehr vergnügen, als wenn ihm Gelegenheit wurde, die Verdienſte eines andern Meiſters in ein recht glänzendes Licht zu ſtellen. Eines ſeiner letzten Werke war die Kreuzigung des h. Petrus, welches von dem

reichen Jabach für die Peterskirche zu Cöln bestellt wurde, und woran er mit vieler Liebe malte, da ihm, wie er selbst sagte, die Stellung des h. Petrus, der, den Kopf nach unten, gekreuzigt ward, Gelegenheit gab, etwas Außerordentliches zu leisten. Indessen nahmen seine Gichtleiden mehr und mehr zu; 1638 lag er so schwer darnieder, daß man ihn schon allgemein für gestorben ausgab. Aber er erholte sich wieder und lebte bis zum 30. Mai 1640, wo er in seinem 64. Jahre von seinen Leiden erlöst wurde. Wie bei dem Leichenbegängnisse Rafael's, war auch bei dem Begräbnisse des Malerfürsten der niederländischen Schule Alles in Trauer und vor seinem Sarge wurde — um den Verstorbenen als den König der Maler zu bezeichnen — eine goldene Krone getragen!

Er sprach und schrieb nebst dem schon erwähnten Lateinischen und seiner Muttersprache, Französisch und Italienisch, hatte auf seinen Reisen gewiß auch Spanisch und Englisch gelernt und hinterließ, trotzdem, daß ihm manche seiner größeren Arbeiten nur nach langem Nöthigen bezahlt wurden, ein sehr bedeutendes Vermögen, wie sich auch die Summe, die man von seinem Nachlasse einlöste, auf 1,010,000 Gulden belief. Daß nach einem so berühmten Meister sehr viel gestochen wurde, versteht sich von selbst, auch sind sieben Blätter bekannt, welche er eigenhändig radirte.

Von P. P. Rubens befinden sich folgende Werke in den öffentlichen Sammlungen Wiens.

Im k. k. Belvedere:

Ein todter Christus, von seinen Angehörigen betrauert, bezeichnet mit P. P. RVBENS-F. 1614 (kleines 1′ 3″ hohes Bild).

Der h. Ignatius heilt die Besessenen. Eine wahrhaft Shakespear'sche Composition mit überlebensgroßen Figuren. (17′ hoch.)

Die Zusammenkunft Jacobs und Esau's (kleines Bild).

Verkündigung Maria's. Für die Jesuiten zu Antwerpen gemalt, lebensgroße Figuren.

Vier Kinder, welche mit einem Lamme spielen, lebensgroß, ein Gegenstand der öfter (beiläufig fünfmal) von Rubens gemalt wurde.

Maria unter einem Apfelbaum. Die h. Elisabeth führt den kl. Johannes herbei, daneben St. Joseph und St. Zacharias. Figuren über Lebensgröße.

Der h. Franz Xavier predigt in Indien. Von gleicher Größe wie der obgemeldete St. Ignatius.

Bild mit zwei Seitenflügeln. Die h. Jungfrau überreicht dem h. Ildefons ein Meßkleid. Im rechten Flügel kniet Erzherzog Albrecht, Generalstatthalter der Niederlande, neben ihm steht sein Namenspatron der h. Albrecht, Cardinal. Im linken Flügel kniet des Erzherzogs Gemahlin, Clara Isabella Eugenia. Neben ihr ist die h. Clara. Dieses ganz von Rubens Hand gefertigte Bild malte er 1605 im Auftrage des genannten Erzherzogs für die Chiesa nuova zu Rom. Ganze, stark lebensgroße Figuren.

Maria's Himmelfahrt. Auf Holz, mit stark lebensgroßen Figuren. Dieses Gemälde mußte, als die Franzosen 1809 nach Wien kamen und die ganze k. k. Gallerie auf drei Schiffen nach Ungarn geflüchtet wurde, in der Eile in drei Stücke zersägt werden, da sonst dessen Fortschaffung unmöglich gewesen wäre.

Der Leichnam Christi. Maria zieht ihm einen Dorn aus dem Haupte. Halbe Figuren in Lebensgröße, ganz von Rubens eigener Hand gemalt.

Kopf des heiligen Andreas, lebensgroß, ſehr breit und impaſtirt.

Der h. Ambroſius verweigert dem Kaiſer Theodoſius den Eingang in die Kirche zu Mailand. Herrliches Bild. Ganze Figuren, über Lebensgröße. Die Skizze dieſes oben abgerundeten Bildes war in der churpfälziſchen Sammlung.

St. Hieronymus in Cardinalskleidung. Lebensgroßes Bruſtbild, ſehr leicht gemalt, ſo daß man in der Nähe faſt keine Umriſſe wahrnimmt, aber voll Gluth der Farbe.

Der heil. Pipin mit ſeiner Tochter, der h. Bega. Halbe Figuren in Lebensgröße.

Drei ſchlafende Nymphen werden von einem Schäfer betrachtet. Ganze, lebensgroße Figuren.

Einer Schlafenden wird von einem alten Mann die Decke abgezogen. Zu ihren Häupten ſitzt eine Teufelsfratze, die ihr das Kopfkiſſen wegziehen will. Kleine Figuren.

Das Feſt der Venus auf der Inſel Cythera. Halblebensgroße ganze Figuren.

Ein triumphirender Sieger, neben ihm Bellona und Victoria. Kleine Figuren.

Die phrygiſche Überſchwemmung, große Landſchaft mit Jupiter, Mercur und Philemon und Baucis als Staffage.

Landſchaft mit einem alten Schloſſe. Im Vordergrunde unterhalten ſich Damen und Herren mit Tanz und Muſik.

Anna Maria von Öſterreich, Gemahlin Ludwig XIII. Bruſtbild.

Lebensgroßes Porträit der franzöſiſchen Prinzeſſin Eliſabeth, erſter Gemahlin Philipp des III. von Spanien. Bruſtbild, lebensgroß.

Rubens ſelbſt, mit ſchwarzem Mantel und Hut. Bezeichnet P. P. RUBENS.

Portrait der Helene Formann (Forment), des Rubens zweite Frau, ſtehend, lebensgroße ganze Figur, nackt, nur mit einem übergeworfenen dunklen Pelz, weshalb das Bild den Beinamen „la pelisse“ bekam.

Die Geliebte des Tiziano, nach dem Originalgemälde dieſes Meiſters, das ſich in der Dresdener Gallerie befindet. Lebensgroß.

Ein alter Mann im Profil. Bruſtbild.

Meleager und Atalante erlegen den calydoniſchen Eber. Ganze, lebensgroße Figuren.

Die Allianz des Königs Ferdinand von Ungarn mit Karl Ferdinand, Infant von Spanien im Jahre 1634, mit allegoriſchen Nebenfiguren. Ganze Figuren über Lebensgröße.

Die vier Welttheile, durch vier Flußgötter und Najaden dargeſtellt. Danubius mit dem Ruder, Nil mit einer Vaſe und einer Mohrin, der Maranhon mit einer Kokosnuß und der Ganges gleichfalls mit einer Vaſe. Im Vordergrund eine außerordentlich ſchön gemalte Tigerin, die ihre Jungen gegen ein Krokodill vertheidigt. Stark lebensgroße, ganze Figuren.

Skizze des großen Bildes der Predigt des h. Franz Xavier.

Skizze zu der Teufelaustreibung.

Kopf eines Leviten.

Bruſtbild eines Mannes mit grauem Haar und Bart. Mit Halskrauſe und Pelzrock.

Bruſtbild eines ſchwarzhaarigen Mannes mit braunem Bart.

Die reuige Magdalena neben Martha. Ganze, lebensgroße Figuren.

Portrait des Erzherzog Ferdinand, Königs von Ungarn (ſpäter Kaiſer Ferdinand III.). Ganze Figur, über Lebensgröße.

Portrait des Infanten Karl Ferdinand von Spanien in voller Rüſtung. Ganze Figur, über Lebensgröße.

Portrait Kaiſer Maximilian I. in Rüſtung und Waffenrock. Kniestück, ſtark lebensgroß.

Bruſtbild eines bejahrten Mannes mit einer Halskrauſe.

Bruſtbild eines Mannes mit einer Glatze. (Profil.)

Portrait Herzog Philipp des Guten von Burgund, in Rüſtung. Halbe Figur über Lebensgröße.

Bruſtbild eines nackten Kindes mit einem Epheukranze.

Aus der Schule Rubens:

Landſchaft mit einem Regenbogen. Im Vordergrunde Hirten und Herden.

Bruſtbild der Maria von Medicis.

Die Tafel des Königs Ahasverus. Aufſchrift: Lib. Esther c. 7.

Nach Rubens:

Eine Eberjagd (kleines Bild).

In der Gallerie Liechtenſtein:

Sieben Bilder mit ſtark lebensgroßen Figuren, aus der Geſchichte des Decius Mus.

1. Decius beredet die Centurionen zum Angriff gegen die Samniten.
2. Das Aruſpicium.
3. Die Weihung durch den Pontifex.
4. Decius beſteigt ſein Schlachtroß.
5. Decius wird in der Schlacht verwundet.
6. Decius' Leiche auf dem Katafalk.
7. Roma triumphans.

Die Himmelfahrt Maria's. Altar-Gemälde mit lebensgroßen Figuren. Es befand ſich urſprünglich zu Feldsberg, wurde von den Schweden geraubt und ſpäter um 15,000 Gulden wieder eingelöst.

Die beiden Söhne des Rubens (ſ. w. u.)

Erichthonius mit den Schlangenfüßen ſchlüpft aus dem Korbe, welchen die drei Töchter des Kekrops (Aglauros, Herſe und Pandroſa) bewachen ſollten. Das Bild iſt 1614 gemalt. Die Skizze davon war noch 1774 in der Schorel'ſchen Sammlung.

Perſeus und Andromeda. — Zweifelhaft ob von der Hand des Rubens oder von einem ſeiner beſſeren Schüler. Das Originalgemälde iſt wahrſcheinlich jenes zu Blenheim in der Gallerie Marlborough. Auch in Spanien, dann in der Sammlung des Grafen von Brühl, im Muſeum zu Berlin und zu Valenciennes findet ſich dieſer Gegenſtand unter dem Namen Rubens. —

Silen, betrunken, von Satyren und Weibern begleitet.

Caſſandra, im Tempel der Minerva opfernd.

Eine Frau (nackte Rückenfigur), deren blondes Haar von einer Negerin gekämmt wird. Ein Amor hält ihr den Spiegel vor. Das Bild iſt der vielen Zeichenfehler zufolge offenbar eine Schülerarbeit, obwohl ſogar Nagler in ſeinem Lexikon (Band 13, Seite 599) meint, daß es die Helene Forman vorſtelle.

Die Köpfe des Tiber und der Agrippina im Profil.

Kopf einer jungen Frau.

Kopf eines Mädchens.

Bildniß eines Mannes, neben welchem ein Stuhl ſteht, lebensgroßes Kniestück.

Kopf des h. Paulus.

Kopf des Zeus mit dem Blitz in der Hand.

Das Portrait Van Dycks.

Ein aufwärtsſehender Kopf.

Skizzen: Der Sturz des Phaeton. — Jupiter im Olymp. — Allegorie. — Eine zweite Allegorie. — Weinende Frau neben einem Todten. — Grabiegung Chriſti. — Löwenjagd. — H. Maria, h. Anna, h. Joachim und Engel. — Eine zweite Löwenjagd. — Eine Eberjagd.

In der Gallerie Eſterhazy:

Mucius Scaevola vor Porſenna. Das Bild befand ſich früher in der Sammlung des Fürſt Kaunitz-Rietberg.

Die h. Maria mit dem Kinde, welchem ein Engel Trauben bietet.

Mercur trägt die Hebe in den Olymp.

Drei lebensgroße Engel in einer Wolke.

Die Seelen der Verdammten werden in die Hölle geſtürzt (kleines Bild).

Aurora auf dem Wagen. Deckenſtück.

Bruſtſtück eines Gerüſteten.

Portrait des Erzherzog Ferdinand, Statthalters der Niederlande.

Maria mit dem Kinde (kleines Bild).

Himmelfahrt Maria's (kleines Bild).

Landſchaft mit der Taufe Chriſti.

Alle Grade der kirchlichen Hierarchie. Kleine Skizze. An der Rückſeite des Kartons eine andere Skizze von Engeln.

Bruſtſtück eines Mannes im rothen Mantel.

In der k. k. akademiſchen Gallerie:

Die drei Grazien, faſt halb lebensgroß. Die Blumen von van Uden(?).

Boreas entführt die Orythia, lebensgroße Figuren.

Portrait Kaiſer Mar I., ſtark lebensgroß, ſitzend (früher in der Gallerie Kaunitz).

Portrait Kaiſer Rudolph I.(?), ſtark lebensgroß, ſitzend.

Landſchaft mit Kühen.

Eine Tigerin mit ihren Jungen.

Digitized by Google

Mariä Himmelfahrt.

Beſchneidung Chriſti.

Skizzen: Ein Garten. — Herkules und Jole. — Ein Satyr. — Apollo. — Ein Tanz. — Urtheil des Paris. — Seelen im Fegefeuer. — Die eherne Schlange. — St. Marcus. — Franz de Paula. — Geburt Chriſti. — Der engliſche Gruß. — Die h. Cäcilia. — Mehre Plafondſkizzen und eine grau in grau gemalte Skizze. Auch ſind mehre, aber ziemlich unbedeutende Schulbilder vorhanden.

In der Gallerie Schönborn:

Neptun und Thetis.

In der Gallerie Harrach:

Die Fußwaſchung. Die Figuren beiläufig ein Drittel lebensgroß. Das Bild iſt ſehr fleißig vollendet und vollkommen wohl erhalten.

Ein Mädchen mit blondem, aufgelöstem Haar.

Mohrenköpfe. Eine ſehr intereſſante kleine Studie.

In der Gallerie Czernin:

Die Erſcheinung der Engel am Grabe Chriſti. Ganze, faſt halblebensgroße Figuren.

Ein männliches Portrait.

Ein weibliches Portrait.

Die Söhne des Rubens.

Gemälde von P. P. Rubens.

(In der Gallerie Liechtenstein.)

Dieſes Bild iſt auf Holz und mit einer ausgezeichneten Meiſterſchaft gemalt; jeder Pinſelzug iſt vollkommen ſicher, die Zeichnung naturwahr, die Tinten ſind klar und ſaftig und der Generalton hat eine Wärme und Tiefe, die ſich bei längerer Betrachtung des Bildes immer zu mehren ſcheinen. Man ſieht hier, daß es der Vater war, der ſeine beiden Kinder — ſeine Lieblinge malte. Der ältere Sohn von 14—15 Jahren ſteht, mit ſeinem Hut und dem ſchwarzen Edelmannsmantel, ſchon ganz ſtattlich da, während der kleinere, der ungefähr ſieben bis acht Jahre zählen mag, mit einem Vogel ſpielt, der an eine Schnur gebunden, fortflattern will.

Der ältere der beiden Knaben iſt der Sohn von P. P. Rubens erſter Frau, Maria Brant; er wurde 1614 geboren, und dem Erzherzog Albert, der ihn zur Taufe hielt, zu Ehren, Albert genannt. Rubens liebte ihn mit wahrhaft väterlichen Gefühlen und vertraute den Knaben, als er nach Madrid reiste, ſeinem Freunde, dem Syndicus von Antwerpen, Gevaerts, an. Als Rubens den Frieden zwiſchen England und Spanien glücklich hergeſtellt hatte, wurde unter den Gunſtbezeigungen, die man dem Künſtler und Diplomaten von Seite des ſpaniſchen Hofes gewährte, auch dieſe mit einbegriffen, daß Albert zum beſtändigen Secretär des geheimen Conſejo ernannt wurde. Der Jüngling war ſehr fleißig und erwarb ſich bald eine ungewöhnliche Gelehrſamkeit.

Von dem kleineren Knaben, einem Sohne der zweiten Frau des Rubens (Helena Forman), hat uns die Geſchichte nichts aufbewahrt, und eben ſo wenig von ſeiner Tochter. Die noch immer reizende Helena heirathete nach Rubens Tod den ſpaniſch-flandriſchen Staatsrath Freiherrn von Brigeich, und ſo mögen die jüngeren Kinder des großen Meiſters in eine Sphäre gekommen ſein, in welcher ſie zwar das angenehmſte Leben genoſſen, aber vielleicht auch jeder geiſtigen Wirkſamkeit entriſſen wurden.

P. P. Rubens pinx. — Gallerie Liechtenstein — J. Dertinger sc.

Die Söhne des Rubens

Digitized by Google

Verlag der Kunst-Anstalt des Oesterr. Lloyd in Triest

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Friedrich Gauermann.

Friedrich Gauermann iſt einer der nicht ſehr zahlreichen öſterreichiſchen Maler, die mit der Landſchaft zugleich die Figuren- und Thiermalerei zu verbinden wiſſen. Er wurde im Jahre 1807 zu Mieſenbach, einem Dörfchen in der Nähe des von den Wienern viel beſuchten Ortes Gutenſtein geboren und ſtammt aus ſchwäbiſcher Familie, denn ſein Vater, Jakob, war zu Oſterdigen in Württemberg heimiſch und zog, als er ſein Steinmetzhandwerk mit der Landſchaftmalerei vertauſchte, nach Wien, wo ſchon ſo viele ſeiner Landsleute ihr Glück gemacht hatten. Auch Jakob Gauermann erfreute ſich eines günſtigen Erfolges ſeiner Umſiedlung, denn der ehemalige Steinmetzgeſelle war ſchon nach wenigen Jahren fähig, ſich ein Gütchen in dem genannten Mieſenbach zu kaufen, wo ſein Sohn Friedrich das Licht der Welt erblickte und ſomit ſchon in der früheſten Jugend die unmittelbaren Eindrücke der Natur empfing, die ſich für ſeine ſpätere Laufbahn ſo ungewöhnlich günſtig erwieſen. Als er herangewachſen war, mußte er die Landſchaftſchule der Wiener Akademie beſuchen. Er ſchien ſich hier nicht ganz behaglich zu fühlen und zeigte anfangs eher eine Abneigung als eine beſondere Liebe für die Kunſt; indeſſen machten ſein leider zu früh verſtorbener Bruder und andere junge Leute ſo raſche Fortſchritte, daß der Wetteifer Friedrichs erregt wurde und er nun mit einemmale alle ſeine Segel ſo ſtraff anzog wie möglich.

Er fand aber auch ergiebigen, das heißt ausgeruhten Boden vor ſich, denn die Landſchaftmalerei war ſeit Ruysdael, Wynants und Everdingen faſt in ganz Europa in einen tiefen Winterſchlaf verſunken. Der von Goethe ſo gelobte Ph. Hakert war der Erſte, der ſich in Italien wieder zur Natur wandte, während zu Wien noch die Manieriſten die Oberhand hatten, deren höchſter poetiſcher Schwung auf bröckeliges Mauerwerk, Lehmgründe und verfallene Praterhütten hinausging.

Mit dem Beginne des 19. Jahrhunderts traten aber auch unter den Öſterreichern allmälig Neuerer auf. In dieſe eisbrechende Frühlingsepoche fiel die Jugend Friedrich Gauermann's; er hatte das Glück einen Weg zu betreten, der ſchon von tüchtigen Männern angebahnt war und brauchte nichts mehr von enen Verfolgungen, von jenen übien Nachreden zu fürchten, mit welchen Jeder, der zuerſt eine neue Anſicht vertritt, von den Gewohnheitsmännern überſchüttet wird. Dazu kam noch, daß Friedrich während ſeines Aufenthalts zu Mieſenbach eine Menge von friſchen landſchaftlichen Eindrücken geſammelt hatte, die allen Denen, welche in der Stadt ſtudirten, fremd

zu bleiben pflegten, und ſo ſah man ihn auf der permanenten Ausſtellung der damaligen akademiſchen Kunſthandlung ſehr bald mit einem kleinen Bilde — eine Kuh mit Schafen — auftreten, welches alſogleich für 100 Gulden, einen zu jener Zeit für einen Anfänger nicht unbedeutenden Preis, angekauft wurde.

Dieſer raſche Erfolg war von großem Einfluß auf Friedrich's weiteres Streben, und bald ſah man neue Bilder entſtehen, die ſich durch größere Räumlichkeit, größere Mannigfaltigkeit und immer gediegeneren Vortrag auszeichneten und ſtets ihre Liebhaber fanden. Gab Gauermann anfangs nur Bilder aus ſeinem heimatlichen Thal, ſo begann er nun auch die Höhen zu beſteigen, und von da an erſchienen ſeine Bilder aus den Alpen und dem Leben der Älpler, welche in den Wiener Kunſtausſtellungen ſtets das Intereſſe aller Beſchauer rege zu erhalten wußten, und zugleich den Wunſch erweckten, das hier ſo glücklich Dargeſtellte auch in der Natur zu ſchauen, ſo daß es für die feinere Welt zu einer Art von Nothwendigkeit wurde, einige Monate in früher ganz unbeachteten Gebirgen zu leben.

Was bei Gauermann beſonders erwähnenswerth ſcheint, iſt Das, daß er nie eine eigentliche Veduta malte, ſondern daß er ſtets von einem maleriſchen Grundgedanken ausging und einen Geſammteindruck von Landſchaft, Menſchen und Thier darzuſtellen ſtrebte, worin gewiß eine der Haupturſachen liegt, durch welche ſeine Bilder ſo großen Anklang fanden.

Von Gauermann's Gemälden findet ſich zu Wien eine ſehr bedeutende Anzahl; ſie werden nicht nur in Sammlungen angetroffen, ſondern auch bei Perſonen gefunden, welche nur wenige, oft auch nur einzelne Bilder ankaufen.

Im k. k. Belvedere ſind von Gauermann's Hand:

Geier bei einem verendenden Hirſch (ſ. d. Folge). — Ein Bauer, der neben dem Pflug bei ſeinem Mädchen ausruht. Aufſchrift: F. Gauermann 1829. — Ein Ackersmann. Ebenfalls mit dem Namen des Künſtlers und der Jahreszahl 1834. — Die Einſchiffung bei der Heimkehr von der Alpe. Bezeichnet mit F. G. 1839.

Fürſt Eſterhazy beſitzt ebenfalls einen „verendenden Hirſch", der von den Jägern gefunden wird.

In der Sammlung Arthaber:

Eine Schmiede. — Ein Schimmel in freier Gegend. — Ein Schafſtall. — Füchſe vor ihrem Bau. — Ein Mädchen hütet einen Stier und zwei Schafe. — Eine Fuchsfamilie. — Die Ernte. — Das Abendgebet einer wandernden Bauernfamilie. — Sennhütte an einem Alpenhang. — Wölfe überfallen einen Eber. — Ein ackernder Bauer. — Die Heimkehr im Sturm. (Der Stich deſſelben von Joh. Paſſini wurde 1840 zum Wiener Kunſtvereinsblatt gewählt).

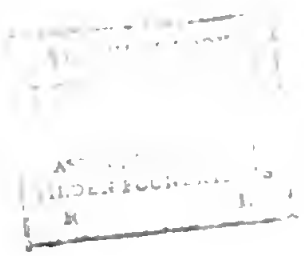
In der Sammlung des Grafen von Berolbingen: Ein Brunnen mit trinkenden Menſchen und Thieren.

In der Sammlung Fellner: Ein Schafſtall.

In der Sammlung Heintl: Drei kleinere Gemälde u. ſ. f.

Der verendete Hirsch

Digitized by Google



Der verendende Hirsch.

Gemälde von Friedrich Gauermann.

(Im k. k. Belvedere.)

Der Maler führt uns hier in eine öde, düstere, abgelegene Gebirgsschlucht, in die sich wahrscheinlich auch der Jäger nur höchst selten verliert. Tief im Hintergrunde und in der Ferne wogen graue Nebel, aus denen nur die höchsten Felsenzinken einer Kalkalpe hervorragen. Im Mittelgrunde zeigt sich ein finsterer, starrer Fichtenwald, dessen Dunkel vielleicht selbst der hellste Schein der Mittagssonne nicht zu zerstreuen, dessen feuchten, von Moos und Farn durchschlungenen Grund selbst der heftigste Wind nicht ganz zu trocknen vermag. Vor dem Gestein, das diesen Wald begrenzt, liegt einer jener regungslosen, träumerischen Sümpfe, die man so oft auf bedeutenden Höhen antrifft und die gewöhnlich von keiner Quelle, sondern nur von dem Wasser genährt werden, welches bei Regen, Nebel und Thau allmälig durch das Moos herabsickert. Er ist mit Schilf besetzt und trägt einen modernden Baumstamm auf seinen trüben Fluthen.

Mehr gegen den Vorgrund erhebt sich ein steiler, grünlichgrauer halbverwitterter Kalkfels, in dessen tieferen Rissen eine Eiche wurzelt, deren sturmentblätterte Äste nackt und dürr in die Luft hinausragen. In dieser Schlucht — fern von wohnlichen Hütten und menschlicher Geselligkeit, — liegt ein stattlicher Hirsch an den Grund hingestreckt, der eben zum letztenmale athmet. Sein Kopf mit dem zwölfendigen Geweih liegt gerade vorgestreckt, sein Auge bricht, aus seinem Maule fließt Blut auf den Boden.

Ihn hat wohl die Hand eines ungeschickten Jägers verwundet, oder das Blei eines jener verwegenen Raubschützen getroffen, die sich in den Alpen nur zu häufig finden; und das arme Thier brach dann flüchtend durch den Wald, um zu dem Sumpf zu gelangen, der ihm Kühlung für seine brennende Wunde versprach, an dessen Rand es aber kraftlos zusammenstürzte.

Und kaum ist der edle Hirsch hingesunken, so kommen schon die fernwitternden Geier, die ihn aus ihrer luftigen Höhe schon auf der Flucht gesehen haben mochten, und fallen über ihn her. Der Eine ist früher gekommen und hat mit scharfem Schnabel schon eine Wunde in den Leib des

Verendenden gehackt. Er wird aber in ſeiner Arbeit geſtört, indem der zweite Geier heranfliegt und er nicht Luſt hat, das reichliche Mahl mit ihm zu theilen, weßhalb er ihm auch krächzend den Kopf entgegen reckt.

Das Bild, naturwahr bis zur kleinſten Kleinigkeit, bringt in jedem Beſchauer einen ernſten aber anziehenden Eindruck hervor, denn es hat neben ſeiner Natürlichkeit auch einen dichteriſchen Grundgedanken, der ſich bei Landſchaftgemälden leider ſo ſelten vorfindet. Auch ſehen wir hier die Thiere — ſonſt meiſt nur in bequemer Ruhe und in nichtsſagenden Lagen gemalt — in einer Art von pſychiſcher Bewegung und das Sterben des Hirſches contraſtirt ſehr gut mit der Gier und dem Neid der beiden Raubvögel, die, faſt teufliſch, nicht einmal warten wollen, bis ihr Opfer erkaltet iſt. In Beziehung auf Farbenſatz gehört dieſes Bild Gauermann's ebenfalls zu ſeinen beſten, denn es hat den ruhigen, grauen Hauptton, der durch die Örtlichkeit und durch das Wogen der Nebel bedingt wird. Das Gemälde iſt mit F. Gauermann und der Jahreszahl 1832 bezeichnet.

Es ſcheint ein Lieblingsbild Sr. Majeſtät des Kaiſers zu ſein, da es vor Kurzem auf allerhöchſten Befehl von dem k. k. Belvedere in die Säle der k. k. Hofburg übertragen wurde.

Annibale Carracci.

Die große Zeit des Rafael, des Bonarotti, des da Vinci war vorüber und die Kunſt in dem kurzen Zeitraum von kaum fünfundzwanzig Jahren, ſo tief von ihrer Höhe herabgeſtiegen, daß ſich nichts Anderes vorausſehen ließ, als ihr gänzlicher Verfall.

Der echte Lebensfunke, der in jenen großen Meiſtern geglüht hatte, war verglommen, das Urwüchſige ausgeſtorben, alle Kraft verweichlicht durch eine die Natur vergeſſende Idealiſtik und eine flaue, wäſſerige Manier.

Da faßte ein kühner Mann den Entſchluß, die hinſterbende Kunſt Italiens zu retten, und die Leiche wieder zu beleben. Dieſer Mann war Lodovico Carracci. Freilich konnte er nicht, wie Prometheus, die Flamme unmittelbar vom Himmel holen, aber kluge und ſorgfältige Ueberlegung gab ihm den Gedanken ein, daß ſich auf künſtlichem Wege Das noch halten ließe, was auf natürlichem ſich nicht mehr halten laſſen wollte; und ſo wurde er der Stifter der eklektiſchen — auswählenden — Schule, der Vorläufer der Akademiker, der Gründer der Akademieen.

Die eklektiſche Schule bekam ihren Namen daher, daß Lodovico den Grundſatz aufſtellte, man müſſe, weil von verſchiedenen Meiſtern nur in verſchiedenen Zweigen das Vortrefflichſte geleiſtet worden, dieſes Alles zuſammenfaſſen und z. B. von Rafael die Zeichnung, von Tiziano die Färbung, von Correggio das Helldunkel ꝛc. annehmen, und dieſe Vorzüge in den eigenen Werken vereint hervortreten laſſen.

In der nebeligen Zeit eines Proſpero Fontana, Ceſi, Calvart u. ſ. w. konnte ein ſo kräftiger Grundſatz ſeine Wirkung nicht verfehlen, er machte die Kunſtjünger ſtaunen, und ſie beeilten ſich, zu einem Meiſter in die Schule zu gehen, der mit einem Male das Geheimniß gefunden zu haben ſchien, wie man ein großer Maler werden könne. Auf dieſe Weiſe entſtanden zum erſtenmale Akademieen in dem neueren Sinne des Wortes.

Lodovico, der Sohn eines Fleiſchers und ſeine beiden Vettern Annibale und Agoſtino, die Söhne eines Schneiders, begannen alſo zu Bologna das ſchwierige Werk der Wiederbelebung, und Talent, Ausdauer und Glück machten dies kraftvolle Künſtlerkleeblatt bald in ganz Italien berühmt, und zwar um ſo mehr, als es ſich in kurzer Friſt rühmen konnte, Schüler wie Guido, Albani, Domenichino, Spada, Tiarini und noch Andere herangebildet zu haben.

Wenn nun aber auch das Wirken der drei Carracci nach außen hin ein Einheitliches war, so zeigte sich doch nach innen nicht die gleiche Eintracht, denn ihre Charaktere waren zu verschieden, und besonders war es der stürmische, lebhafte Annibale — geboren zu Bologna 1560, gestorben zu Rom 1609 — der zu manchen Streitigkeiten Veranlassung gab.

Man sollte es kaum glauben, daß Jemand, der durch Herbeiziehung aller möglicher Mittel das beste zu leisten beabsichtigt, gerade nach einer Seite einen Widerwillen gegen einen der vorzüglichsten Behelfe zeigen könne, und doch war dies bei Annibale der Fall, denn er haßte alles Wissen, haßte die Gelehrten, und fand nur Erholung in dem Umgange mit Leuten, die geringere Kenntnisse besaßen, als er selbst, ja seine Abneigung gegen die Männer der Wissenschaft ging so weit, daß er sie in einer Weise verhöhnte, die ihn endlich nöthigte, aus Bologna zu entfliehen und sich 1580, in seinem zwanzigsten Jahre, nach Parma zu begeben.

In Parma copirte er, dem eklektischen Grundsatz zufolge, nach Correggio, und blieb dort drei Jahre. Dann zog er nach Venedig, um sich die Färbung Tiziano's eigen zu machen und die Klarheit und Farbenpracht des Paolo Veronese zu studiren. Er glaubte nun noch seinen Geschmack und seine Zeichnung durch das Betrachten der Antike verbessern zu müssen, und begab sich daher nach erwünschter Einladung von Seite des Cardinals Farnese, nach Rom, wo er zugleich den Werken Rafael's und Bonarotti's die größte Aufmerksamkeit widmete.

Aber je mehr er sich auf Form verlegte, desto weniger glückte ihm wieder die Färbung, indessen gewann er dadurch den Ruhm, der beste Zeichner der drei Carracci zu sein, welcher Ruf selbst auf seine Schüler überging.

Annibale ist groß in seinen Entwürfen, groß in seinen Formen, correct in der Gewandung, fest im Vortrag; aber seine Werke haben bei alledem nicht jenes Gepräge von Geisteshoheit, das sich in den Bildern eines Rafael oder Michel Angelo findet, und dennoch behauptete Nicolas Pouffin, daß Annibale nach Rafael der größte Meister sei, und Mengs räumte ihm sogar einen Thron neben den drei Heroen Rafael Santi, Bonarotti und da Vinci ein. Aber wenn dies auch Uebertreibungen waren, so bleibt Annibale doch stets ein hoch hervorragender Künstler, der die Malerei, wie ein aus Quadern gebauter Damm, vor der Verfluthung schützte. Er wär es auch, der es wieder einführte, daß man die Färbung nach der Natur studirte und nicht nach anderen Meistern, und kann mit Tiziano als der Stifter der italienischen Landschaftmalerei genannt werden, die dann so häufig von den Niederländern nachgeahmt wurde.

Er faßte überhaupt sehr leicht auf, wie schon aus der Anecdote erhellt, die man sich aus seinen Jugendjahren erzählt. Annibale's Vater reiste nämlich von Cremona, wo er Alles verkauft hatte, nach Bologna, um sich hier neuerdings niederzulassen. Annibale begleitete ihn. Auf dem Wege wurden sie von Banditen überfallen und ihrer ganzen Habe beraubt. Der Vater zeigte das unangenehme Abenteuer an, konnte aber keine Vermuthung angeben, wer jene Diebe gewesen seien. Da nahm der junge Annibale eine Kohle aus der Gluth-Pfanne und zeichnete die Angesichter der Räuber mit solcher Sicherheit und Wahrheit an die Wand, daß sie der Richter sogleich erkannte und vorfordern ließ, worauf Vater Carracci fast all sein Eigenthum zurückerhielt.

Annibale's Abneigung gegen alles Wissenschaftliche — er benutzte die Gelehrten nur, wenn er irgend einer Angabe zu seinen Bildern bedurfte — übte auch einen nachtheiligen Einfluß

auf ſeinen Bruder Agoſtino aus, denn dieſen verletzten die Spötteleien Annibale's dergeſtalt, daß er beinahe verzagt wurde, und die Palette mit dem Grabſtichel vertauſchen wollte. So hatte z. B. Agoſtino, der ſehr unterrichtet und zugleich Dichter war, in der neuen Akademie die Mythologie, die Zergliederungskunde u. Anderes vorzutragen; und da er nun einſt die Geſchichte des Laokoon mit ungewöhnlichem Feuer ſchilderte, zeichnete Annibale, um ſeinen wiſſenſchaftlichen Bruder zu demüthigen, die Laokoonsgruppe aus dem Gedächtniß an die Wand, indem er beim Weggehen ſtolz hinwarf:

„Dichter malen nur mit Worten, ein Maler aber mit Pinſel und Farbe!"

Ebenſo fand der zartere Agoſtino Vergnügen an anſtändigen Kleidern und an dem Umgang mit vornehmen Leuten. Annibale hingegen legte weder einen Werth auf ſchöne Gewänder, noch, wie ſchon erwähnt, auf höhergeſtellte Geſellſchaft. Er malte daher den Vater Carracci, wie er eine Nadel einfädelte, und die Mutter, wie ſie mit der Scheere ein Stück Tuch zuſchnitt, und ſandte dieſes Bild an Agoſtino, um dieſen dadurch an ihre beiderſeitige niedere Herkunft zu erinnern. Solche Züge machten es natürlicher Weiſe unmöglich, daß die Brüder ohne Verdruß zuſammen leben konnten. Sie waren daher nur dann einig, wenn ſie in verſchiedenen Städten lebten.

Aber auch Annibale ſollte zuletzt erfahren, wie bitter der Spott, wie herb die Unterdrückung ſei. Er malte nämlich in dem Palazzo Farneſe zu Rom große Fresken, an denen er mit ſo ungewöhnlicher Sorgfalt arbeitete, daß er manchesmal ſchon ganz fertige Stellen wieder wegſchlagen ließ, wenn ſie ihm nicht vollkommen gefielen. Allein der Cardinal Odoardo Farneſe war ein abſonderlicher Mann, und Juan de Caſtro, ſein Günſtling, wußte es durch Ränke und Sticheleien dahin zu bringen, daß dem Annibale für eine Arbeit von acht Jahren nicht mehr, als elende fünfhundert Scudi bezahlt wurden, während man Tauſende an höchſt mittelmäßige Maler vergeudete.

Dies ging dem ſtolzen Annibale tief zu Gemüth, er ſah ſich gekränkt, erniedrigt und entehrt, und warf in ſeinem Zorn all ſein Malergeräth weit von ſich weg. Seine Geſundheit, die durch einen zu lebhaften Umgang mit dem ſchönen Geſchlecht ohnedies nicht allzufeſt war, bekam durch jene Quälereien einen ſo bedeutenden Stoß, daß man ihm rieth, die mildere Luft Neapels aufzuſuchen. Was hier jedoch die Luft gutgemacht hätte, verdarb die neapolitaniſche Malerbande — welche auch Domenichino zur Verzweiflung brachte — und als nun Annibale, empört über die ſchlechten Streiche dieſer Zunft, in der größten Hitze nach Rom zurückkehrte, überfiel ihn, wahrſcheinlich in den pontiniſchen Sümpfen, ein Gallenfieber, an welchem er bald hernach ſeinen Geiſt aufgab. Der ehrwürdige Prälat Agucchi, der ihm ſtets die nöthigen wiſſenſchaftlichen Andeutungen zu ſeinen Bildern mitgetheilt hatte, — drückte dem Unglücklichen die Augen zu.

Da Annibale ſehr viel al Fresko malte, ſind ſeine Oelbilder nicht allzu zahlreich. Zu Wien befinden ſich:

Im k. k. Belvedere:

Chriſtus und die Samariterin (ſ. d. Folge).

Der todte Mittler im Schooße der h. Marla.

Die Grablegung Chriſti.

Der h. Franz, in Verzückung in den Armen eines Engels liegend (ſämmtlich kleine Bilder).

Venus und Adonis, in ſtark lebensgroßen, ganzen Figuren.

Der Prophet Iſaias, Copie nach Rafael's überlebensgroßem Originale in St. Agoſtino zu Rom.

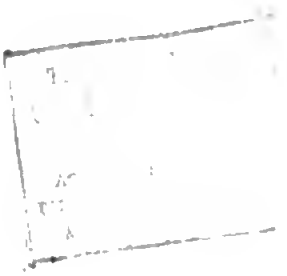
Aus der Schule Annibale's: Eine h. Familie.

In der Gallerie Liechtenſtein:
Samſon und der Löwe.
Eine Madonna. (?)
Eine große Madonna, oval.
Diana, halbe Figur.

In der Gallerie Eſterhazy:
Ein todter Chriſtus im Schooße ſeiner Mutter.
Die Communion des h. Hieronymus (Skizze).

In der Gallerie Czernin:
Ein Bauernaufruhr.

Christus und die Samariterinn



Die Samariterin am Brunnen.

Gemälde von Annibale Carracci.

(Im k. k. Belvedere.)

Das Gemälde hat ein eigenthümliches, ſtark in die Länge gezogenes Format, entweder weil es für eine gewiſſe Stelle beſtimmt war, oder weil Carracci die Landſchaft liebte, und hier zeigen wollte, daß er ſie auch zu malen verſtände. Das Bild zerfällt ſomit gewiſſermaßen in einen mittleren oder Hauptheil, der auch recht gut für ſich allein beſtehen könnte, und in zwei landſchaftliche Seitentheile, deren linker eine bergige Ferne mit einem Fluß und Gebüſchen, deren rechter aber ein caſtellähnliches Gebäude mit mehren Hütten, (die Stadt Sichor) und einen Weg zeigt, auf dem ſich ſieben Wanderer bewegen.

Im Mitteltheile ſitzt der Heiland auf einem Felſen, dicht am Jacob's-Brunnen, auf deſſen Rand ſich ſein linker Arm ſtützt. Sein Kopf iſt ſo hinüber gewendet, daß er im Profile erſcheint, und die Bewegung der Hände zeigt deutlich, daß der Herr eben im Begriffe iſt, dem Weibe aus Samaria etwas klar zu machen. Die Samariterin mit dem Waſſergefäß ſteht an der anderen Seite des Brunnens und horcht mit Beſcheidenheit und Demuth auf die Lehren des Meiſters.

Das Bild hat eine helle, klare, faſt an ein Freskogemälde erinnernde Farbe, obwohl es mit ziemlichem Impaſto gemalt iſt. Die Gewandungen ſind gut angeordnet, und das Unterkleid Chriſti zeichnet ſich durch ein ungewöhnlich bleiches Roth aus. Das Kleid der Samariterin iſt weiß und durch eine hochrothe Binde geſchürzt, ihr Mantel gelb.

Digitized by Google

Die Gallerie des Grafen von Czernin.

Dieſe Sammlung iſt eine derjenigen, welche, wenn ſich auch ſchon früher einige Gemälde in der gräflichen Familie vorgefunden haben mochten, ihren Reichthum vorzüglich der Kunſtliebe, dem Geſchmacke und der Kenntniß eines einzigen Mannes, nämlich des Grafen Rudolf Czernin von Chudenitz, verdanken, deſſen Eifer für die ſchöne Kunſt um ſo ſchätzbarer war, als früher eingetretene Verhältniſſe das Vermögen der Familie etwas beſchränkt hatten und Summen ausbezahlt werden mußten, die der Graf gewiß lieber für Kunſtwerke ausgegeben hätte. Wie alles Sammeln anfangs ſeine Schwierigkeiten darbietet, ſo auch hier und namentlich war es das betrügeriſche Treiben der damaligen Händler und Zwiſchenhändler mit alten Bildern, welches den Grafen nach manchen bitteren Erfahrungen endlich dahin brachte, durchaus auf keine Anpreiſung, und käme ſie von wem immer, zu hören, ſondern ſich nur auf ſein eigenes, durch Uebung und Vergleichungen gründlich gewordenes Urtheil zu verlaſſen, wodurch denn auch dieſe Sammlung von allen Mittelmäßigkeiten frei blieb. Die Kennerſchaft des Grafen, welcher die Stelle eines Oberſtkämmerers am Hofe bekleidete und damit die Oberaufſicht über die Gallerie des k. k. Belvederes führte, bewog den damaligen Rath der Wiener Akademie, den hochgeſtellten Kunſtfreund zum Präſes dieſer Anſtalt zu erwählen, was denn auch von dem damaligen Curator der Akademie, dem Fürſten von Metternich beſtätigt wurde. Der Graf zeigte hier wieder große Liebe für die Kunſt und ihre Jünger, und ſtiftete mehre Preiſe, fand ſich jedoch bewogen, die Stelle, in welcher er ſo wohlthuende Wirkung verſprach, wieder niederzulegen, und in Beziehung auf die Kunſt nur ſich ſelbſt zu leben.

Die Gallerie Czernin zählt etwa 320 Gemälde, unter denen ſich viele ganz vortreffliche und, wie ſchon angedeutet, kein mittelmäßiges befindet. Die Perlen darunter ſind:

a) aus der niederländiſchen Schule:

Rubens: Die Erſcheinung der Engel am Grabe Chriſti.

— — Bildniß eines Mannes.

Rembrandt: Alte Frau (kleines Bildchen).

— — Muſizirende Familie (lebensgroß).

Kuyp: Rinder an einem Fluſſe.

Pieter de Hooghe: Die Werkstätte eines Malers (ſ. ſpäter).
Pouſſin Caſp.: Große Landſchaft.
Snyders: Geier und Schlangen um einen todten Hirſch (lebensgroß).
Holbein: Betende Frau (ſ. ſpäter).
Oſtade: Tabakraucher.
Brouwer: Dorfbader (ſ. ſpäter).
Potter: Ein Morgen, Kühe werden ausgetrieben (ſ. ſpäter).
Dow: Eine Spielgeſellſchaft (ſ. ſpäter).

b) aus der italieniſchen Schule:

Tiziano: Alfons von Ferrara und
— — Ein großes, altflorentiniſches Altarblatt, mit der Jahreszahl 1344.

Der jetzige Erbherr, Graf Eugen von Czernin, der Sohn des kunſtſinnigen Sammlers, ließ für dieſe Gallerie zwei beſondere Säle erbauen, welche ihre Beleuchtung von oben erhalten, eine Einrichtung, die wir in Wien nur noch in der Gallerie Harrach finden, die aber überall nachgeahmt werden ſollte, da durch ſie jedes Bild ein möglichſt gleichartiges Licht erhält, und man ſelbſt an trüben Tagen, an denen es uns in unſerem Himmelsſtriche leider nicht fehlt, die Gemälde betrachten kann.

Digitized by Google

Hanns Holbein, der Jüngere.

Die Kunſtgeſchichte bewahrt uns die Namen von fünf Holbein, welche im 15. und 16. Jahrhunderte lebten und der deutſchen Malerſchule angehörten. Unter dieſen iſt aber Hanns der Jüngere, ſo genannt zum Unterſchiede von ſeinem Vater, welcher den Namen: „Hanns der Aeltere“ führt, unzweifelhaft der am meiſten hervorragende, der am meiſten begabte Künſtler, deſſen Ruhm ſich ziemlich ſchnell über ganz Europa verbreitete. Hanns wurde (1498?) zu Augsburg geboren und lernte bei ſeinem Vater, welcher zünftiger Maler war, ſo ſchnell, daß er ſchon 1513 zu Baſel das Portrait des Bernhard Meyer malte, und eine Zeichnung von drei Nachtwächtern entwarf, die ſich noch jetzt in der Baſeler Bibliothek befindet. Mit dem 21. Jahre hatte der junge Hanns, deſſen Mutter eine Schweſter des bekannten Meiſters Hanns Burgkmair war, die Ehre, von der Baſeler Malerzunft zum Mitgliede gewählt zu werden, und ein Jahr ſpäter hielten ihn auch die ſtolzen Bürger jener Stadt für würdig, ihn in ihre Mitte aufzunehmen. Er malte damals mit ſeinem Vater an den Verzierungen des Rathhauſes von Baſel und fertigte die aus acht Bildern beſtehende „Paſſion,“ für welche ſpäter Maximilian, Churfürſt von Bayern, vergeblich 30,000 Gulden anbot; dann das „Abendmahl“ in der Baſeler Bibliothek und Anderes mehr, und ſcheint ein ſehr heiteres, vielleicht oft etwas zu luſtiges Leben geführt zu haben, denn er ſoll von ſeinen ernſteren Freunden, beſonders aber von Erasmus von Rotterdam manche Ermahnung erhalten haben, der ohne Zweifel auch anderſeits wohlthuend auf den lebendigen, reichbegabten jungen Mann einwirkte, und ihm endlich, als die hereinbrechenden religiöſen Wirren den Aufenthalt in Deutſchland für Holbein unangenehm machten, auch Empfehlungsbriefe an Thomas Morus, den Kanzler von England, mitgab.

Während dieſer Reiſe nach England, ſo erzählt die Künſtlerſage, hielt ſich Holbein einige Tage zu Straßburg auf, begab ſich dort, vielleicht in ſeiner munteren Laune, zu dem vorzüglichſten der zünftigen Maler dieſer Stadt und bat gleich einem andern Handwerksgeſellen um Arbeit, die ihm der ſtolze Meiſter unter der Bedingung ertheilen wollte, daß Hanns erſt eine Probe ſeiner

Geſchicklichkeit zu geben habe. Und dies that Holbein, indem er in Abweſenheit des Meiſters den Entwurf zu einem Gemälde machte, und dann zum Scherz in die Ecke der Tafel eine Fliege malte, worauf er ſich raſch entfernte. Der zurückgekehrte Meiſter ſtaunte über die Sicherheit und den Geſchmack, mit welchem der Entwurf gemacht war, und wollte die häßliche Fliege wegjagen, die ſich — natürlicherweiſe — nicht entfernen konnte. Als er ſeinen Irrthum einſah, wurde ſein Erſtaunen über die feine Hand des Geſellen ſo groß, daß er eilig nach ihm ſandte, allein — der muntere Hanns war ſchon über alle Berge.

In London (1526) angekommen, gewann Holbein durch ſeine damals ganz außergewöhnliche Fertigkeit und die Naturtreue ſeiner Bildniſſe ſogleich die Gunſt des Kanzlers Morus, der ihn nicht nur mit auf ſein Landhaus in Chelſea nahm und ihn in ſeine Familie einführte, ſondern auch ein großes Feſt benutzte, um König Heinrich VIII. mit dem trefflichen Künſtler bekannt zu machen. Morus ſtellte nämlich in dem königlichen Verſammlungsſaale Holbein's Gemälde auf, und Heinrich VIII. wurde ſo lebhaft von ihnen ergriffen, daß er ſogleich nach dem Maler fragte, den Morus hierauf vorführte, indem er dem König die Gemälde zum Geſchenke bot. Heinrich VIII. meinte jedoch, daß er jetzt, wo er den Künſtler beſitze, wohl der Gemälde entbehren könne, und ernannte Holbein zu ſeinem Hofmaler, dem er nun auch eine Menge von Aufträgen ertheilte, die dieſer — man ſagt, daß er Alles mit der linken Hand gemacht haben ſoll — zur größten Zufriedenheit ſeines Gönners ausführte.

Er malte nun eine große Zahl vornehmer Perſonen, und hatte dabei die Eigenheit, daß er ſich meiſt nur eine leicht lavirte Bleiſtift-Skizze nach der Natur machte, und das Bildniß dann aus dem Gedächtniß vollendete. Die Königin Caroline fand im vorigen Jahrhundert zu Kenſington die unſchätzbare Sammlung von 89 ſolcher Portraitſkizzen, welche dann durch F. Bartoiozzi in Kupfer geſtochen wurden. Auch wurde von allen damaligen Malern Englands nur Holbein allein die Gunſt zu Theil, daß ihm die etwas ungeduldige Königin Eliſabeth zu einem Portrait ſaß, welches er in Miniatur ausführte, und das man erſt 1837 in einem Hauſe zu Exeter auffand.

Holbein hatte Frau und Kinder in Baſel zurückgelaſſen und kehrte, da er ſich ſehnte, ſie wiederzuſehen, (1529) in jene Stadt zurück, wo er zu ſeinem größten Leide die Verwüſtungen gewahrte, welche die Bilderſtürmer an ſeinen und ſeines Vaters Arbeiten verübt hatten. Er blieb aber doch zwei Jahre in Baſel, während welcher Zeit er unter andern auch das berühmte Bild in der Dresdener Gallerie, die Madonna mit der Familie des Bürgermeiſters Jacob Meier, malte. Im Jahre 1532 reiste er abermals nach England und blieb dort bis 1538, worauf es ihn wieder nach der Heimat zog, wo man ihn durch einen Jahresgehalt zu feſſeln ſuchte. Allein er hatte in England bereits zu viele Anziehungspuncte gefunden, und begab ſich noch im Jahre 1538 zum drittenmale nach der britiſchen Inſel, um nicht wieder nach der Schweiz zurückzukehren. Da Holbein von König Heinrich VIII., — welcher, wie bekannt, eine ganz eigenthümliche Art von Zuneigung für das ſchöne Geſchlecht beſaß, — öfter ausgeſandt wurde, um berühmte Schönheiten zu malen, erhielt er (1539) auch den Auftrag, wieder nach dem Feſtlande zu gehen, um Chriſtiana, die Witwe des Herzogs Francesco Sforza II. von Mailand zu malen, welche jedoch dem Könige die lakoniſche Antwort zurückſandte: „Sie hätte nur einen Kopf, beſäße ſie aber deren zwei, ſo würde einer davon Seiner Majeſtät zu Dienſten ſtehen.“ — Holbein ſoll auf dieſer Reiſe auch

den Auftrag zur Anfertigung des ſchönen Altars zu St. Claude bei Genf erhalten haben, und blieb nach ſeiner Rückkehr fortwährend in England, wo er endlich 1554 — gleich Tiziano — von der Peſt hingerafft wurde.

Nicht nur manche ſeiner Arbeiten zu Baſel, ſondern auch viele ſeiner in England gefertigten Werke, hatten das Unglück, in kunſtfeindliche Hände zu gerathen, denn in den Wirren der bürgerlichen Kriege unter Karl dem Erſten, und durch den Bilderhaß der Presbyterianer, wurde eine Menge ſeiner Producte zerſtört. Ja ſelbſt durch den Brand von London (1666) und durch das Feuer in Whitehall (1697), wurden ſo manche ſeiner Werke vernichtet.

Holbein malte nicht nur Portraits und kirchliche Gemälde, ſondern er hatte auch die ſehr wichtige und bei großen Malern nicht allzuoft vorkommende Gabe, mit beſonderer Einſicht und Geſchmack Ornamente und Geräthe für Goldſchmiede u. a. Handwerker zu entwerfen. Er beſaß auch ſo tüchtige Kenntniſſe in der Architectur, daß ihm die Engländer geradezu die Einführung eines beſſeren Geſchmackes zuſchreiben, und war von eben ſo großem Einfluß auf die Münzgraveure und Holzſchneider. Trotzdem, daß ſo viele ſeiner Werke ihren Untergang fanden, ſind zum Glücke deren noch immer genug vorhanden, um Holbein's Größe in vollem Maße erkennen zu können. In Wien finden ſich folgende Werke in den Sammlungen.

Im k. k. Belvedere:

Das Portrait einer Frau mit einem ſonderbaren Schmuck auf der Bruſt.

Das lebensgroße Bildniß eines jungen Mannes in ganzer Figur, mit der Aufſchrift: AN. A. NATO. XPO. MDVXXV. AETATIS XXIII. und eine Stelle aus dem Pſalter: Credo videre etc.

Das Gegenſtück zu dem Vorigen, vielleicht die Braut des jungen Mannes. Mit der Aufſchrift: AN. A. NATO. XPO. MDVXXV. AETATIS. XXXI. und aus dem Pſalter die Stelle: Non derelinquas me etc.

Das Bildniß eines Mannes, der in der Linken einen Brief hält.

Das Portrait Karl des Kühnen, Herzogs von Burgund, mit der Kette des goldenen Vließes.

Das Portrait der Johanna Seymour, dritter Gemahlin König Heinrichs VIII. Die Skizze davon befindet ſich in der erwähnten Sammlung von Portraiten, welche Bartolozzi herausgab.

Das Portrait des Doctor J. Chambers, mit der Aufſchrift: AETATIS. SVAE. 88.

Das Bildniß eines jungen Mannes, der im Begriffe iſt, einen Brief zu ſiegeln. Das Bild trägt auf einem Zettel die Jahreszahl 1533 und den Namen des Abgebildeten. Geryck Tybis. London Aet. 33.

Das Bildniß eines jungen Mannes, der in der Linken ſeine Handſchuhe und in der Rechten ein Buch hält. Aufſchrift: Anno Dni. 1541, AETATIS SVAE. 28.

Das Bildniß eines jungen Mannes, der in der Linken die Handſchuhe hält (ſoll Holbein's eigenes Abbild ſein).

Das Portrait von Erasmus von Rotterdam.

Leopold der Heilige, Bruſtbild.

Und aus der Schule Holbein's: Das Bruſtbild eines jungen Mannes im ſchwarzen Mantel.

In der k. k. Ambraſer-Sammlung:

Ein kreisrundes Bildniß eines Mannes mit braunem Wamms.

Das Bildniß eines Mannes in hochrothem Kleide, mit der Aufſchrift: AETATIS SVAE 30. ANNO 1534.

Das Bildniß einer Frau. Mit der Aufſchrift: AETATIS SVAE 28. ANNO 1534. (Beide Bilder ſind ebenfalls kreisrund.)

Das Portrait des Thomas Morus.

Das Portrait der Gemahlin des Thomas Morus.

Die trauernde Maria. Bruſtbild.

Und aus der Schule oder von Nachahmern Holbein's: Ein männliches und ein weibliches Bildniß. (Wir wagen nicht zu behaupten, daß ſich alle dieſe Bilder einer unzweifelhaften Echtheit erfreuen.)

In der Gallerie Liechtenſtein befinden ſich vier männliche und zwei weibliche Bildniſſe, welche Holbein zugerechnet werden, mit welchem Recht wagen wir ebenfalls, Eines derſelben vielleicht ausgenommen, nicht zu entſcheiden.

In der Gallerie Eſterhazy: Ein männliches und ein weibliches Bildniß.

In der Gallerie Schönborn: Ein ausgezeichnet ſchön gemaltes Bildniß eines 29jährigen Mannes und das ebenfalls vortreffliche eines bärtigen Mannes, deſſen linkes Auge merkwürdigerweiſe von dem rechten ſehr verſchieden iſt.

In der Gallerie Harrach: Ein männliches Bildniß (in braunem Ton).

Die Gallerie Czernin beſitzt außer der „betenden Frau“ (ſ. weiter unten) ein niedliches Bildchen, welches der Schule Holbein's zugeſchrieben wird, nämlich ein in einem Buche leſendes Mädchen. Es ſcheint von derſelben Hand gefertigt zu ſein, welche die „drei muſizirenden Mädchen“ in der Gallerie Harrach malte.

Die akademiſche Gallerie hat zwei Bilder, welche von dem Grafen Lamberg dem Holbein zugeſchrieben wurden, was ſich jedoch beſonders bei dem männlichen Portraite mit einiger Schwierigkeit rechtfertigen ließe.

Daß die Sammlung von Handzeichnungen im Palaſte des Erzherzogs Albrecht ſehr ſchöne Blätter von Holbein's Hand beſitzt, iſt bekannt, aber es wird nicht minderes Intereſſe finden, daß Hofrath Draerler, Ritter von Carin in ſeinen Sammlungen von Handzeichnungen einige lakirte Pergamentblätter aus dem Taſchenbuche Holbein's beſitzt, auf welchen dieſer (mit dem Silberſtifte) mehre wunderſchöne Studien von Köpfen zeichnete. Der Ritter von Carin fand dieſen herrlichen Schatz bei einem ſeiner Freunde, wo die Kinder mit dem alterthümlichen Büchlein ſpielten.

Die betende Frau

Digitized by Google

Die betende Frau.

Gemälde von Hanns Holbein dem Jüngeren.

(In der Gallerie des Grafen von Czernin.)

Mit gewiſſen Gemälden geht es, beſonders wenn ihr Meiſter verſäumte oder vergaß ſeinen Namen oder ſein Monogramm anzubringen, wie mit manchen ausgezeichneten Leuten, die ebenfalls nicht nöthig finden ein leuchtendes Aushängeſchild vor ſich herzutragen — ſie werden nämlich von dem Einen für Das, von dem Anderen für Jenes gehalten, ohne daß ſie dabei nur das Mindeſte von ihrem Werthe verlieren können. Daſſelbe iſt auch bei der „betenden Frau" der Fall, die lange Zeit den Titel einer „Madonna" trug und von Einigen unwiderleglich als ein Werk Holbein's, von Anderen aber als das Werk eines anderen Meiſters der altniederländiſchen Schule erkannt wurde. Da aber der Name dieſes anderen Meiſters noch nicht bekannt geworden iſt, wollen wir, bis man uns eines beſſeren belehrt, der erſteren Anſicht treu bleiben und um ſo mehr glauben, daß dieſes ſo ſchön gezeichnete, ſo fleißig durchgeführte und mit wahrer Innigkeit gemalte Bild ein Werk Holbein's ſei, als wir uns keines anderen altniederländiſchen Meiſters erinnern, der ſo ſchöne Hände gezeichnet hätte, daß ſie denen der „betenden Frau" an die Seite geſtellt werden könnten. Selbſt Perugino und andere ältere italieniſche Meiſter gaben ihren Madonnen nur ſelten Hände von ſolcher Schönheit und Weichheit, wie jene der betenden Frau; und daß Holbein überhaupt der Erſte war, welcher dieſſeits der Alpen ſchöne Hände malte, dürfte wohl eben ſo bekannt ſein, wie die Vorliebe des ſpäteren van Dyck für die beſondere Durchführung dieſer ſo charakteriſtiſchen und dem Maler ſo ſchwierigen Theile des menſchlichen Körpers. Sei dem aber auch wie immer, ſei das Bild wirklich von einem anderen Meiſter, ſo bleibt ihm doch, wie erwähnt, von ſeinem Werthe nichts benommen, da es — ſtreng genommen — ſtets die erſte Frage ſein muß, ob ein Werk gut ſei, während die zweite Frage: wer es gemacht habe, beſonders für Den, der ſich an der Kunſt nur erfreuen, nicht aber mit Forſchungen plagen will, ziemlich gleichgültig ſein kann.

Die „betende Frau" ſcheint, wenn ſie wirklich nicht als Madonna gelten ſoll, eine Art von Votivgemälde zu ſein, denn ſie erinnert einigermaßen an Frauengeſtalten, die wir zuweilen auf älteren Grabmälern abgebildet finden, ja wenn wir uns Vermuthungen hingeben wollten, könnten wir ſagen, die betende Frau ſei das etwas in das Ideale hinübergetragene Bildniß einer Verſtorbenen oder eines weiblichen Weſens, das ſich dem klöſterlichen Leben weihte und für ihre Angehörigen gemalt wurde. Jedenfalls gehört dieſes Bild zu den ſchönſten Leiſtungen der altniederländiſchen Schule, was in Wien ſelbſt zu einer Zeit anerkannt wurde, in welcher man, im Ganzen genommen, den älteren Malerſchulen viel zu wenig Recht angedeihen ließ.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Die Gallerie des Grafen von Schönborn.

Dieſe Gallerie gehört, obgleich ſie nur drei Säle füllt, zu den wichtigſten Sammlungen Wiens, und zwar ganz beſonders in Beziehung auf die hier befindlichen Werke Rembrandt's, welche wir einzeln beſprechen werden.

Um einen Begriff von der Sammlung überhaupt zu geben, ſei uns erlaubt eine kleine Wanderung durch dieſelbe zu machen, bei welcher wir, um der Kürze willen, nur das Bedeutendſte hervorheben wollen, indem wir jedoch mit Vergnügen bemerken, daß wir uns kaum eines einzigen eigentlich mittelmäßigen Bildes in derſelben erinnern, was eben nicht bei allen Sammlungen vorkommt.

Gleich im erſten Saale fällt uns eine Schlacht von Rugendas auf, und zwar nicht eben wegen der allzuhohen Berühmtheit dieſes Meiſters, ſondern wegen der ſeltenen Größe des Bildes, indem hier Roß und Reiter lebensgroß abgebildet ſind, was bei Rugendas nur ſelten zu finden iſt. Ebenſo müſſen zwei ſchöne männliche Porträte von Jacob Gerritz Cuyp (geboren 1556 † um 1640) erwähnt werden, weil dieſer ziemlich ſeltene Meiſter ſogar in den kunſtgeſchichtlichen Werken der Holländer gänzlich übergangen wurde und man erſt in der neueſten Zeit durch die Aufſchriften einiger ausgezeichnet wahr gemalter Bildniſſe auf ihn aufmerkſam gemacht wurde. Wie die Schlacht von Rugendas durch ihre Räumlichkeit, zieht uns das kleine Reitergefecht von F. Poſt durch ſeine hübſche Technik, durch das klare Licht und durch die Wahrheit an, mit der die plumpen Eiſenmänner gemalt ſind, welche auf eine Schaar von Lanzknechten anſprengen. Ein Fruchtſtück mit einer Madonna in der Mitte, bezeichnet: „Franchois ykens. fecit.“, eine Pferdetränke in einer Felsgrotte, bezeichnet mit: „D. Stoop. F.“, ein Seeſtück von Verſchuuring, und eine holländiſche Landſchaft mit duftiger Ferne von Parcelles, zählen ebenfalls zu den guten, ſehr annehmlichen Bildern.

Im zweiten Saale befindet ſich unter anderen ein ausgezeichnet ſchönes Gemälde von Jan Brueghel (gewöhnlich Sammt-Brueghel genannt). Es ſtellt ein Flußgeſtade dar, an welchem Schiffe und Kähne landen und iſt mit ſehr vielen, mitunter vortrefflich gezeichneten Figuren geſchmückt, ſo daß man dies Bild ohne Zweifel zu den beſten Arbeiten dieſes Meiſters rechnen darf. Auch ein ſchöner van Goyen iſt hier zu finden, ebenfalls ein Flußufer mit langliniger Ferne und ſehr ſchöner Luft.

Ganz herrlich in ihrer Art ſind aber zwei männliche Bildniſſe von Hanns Hoibein d. j. Das eine davon zeigt einen jungen bartloſen Mann von 29 Jahren, das andere aber einen Bärtigen, bei dem ſonderbarer Weiſe die beiden Augen äußerſt verſchieden geſtaltet ſind.

Der dritte Saal enthält jedoch, nebſt Landſchaften von van der Neer, Ruysdael, Wynants und Albert Cuyp und mehren andern anziehenden Gemälden, die eigentlichen Matadore dieſer Sammlung, nämlich: das große Bild „Thetis und Neptun" von Rubens, (ſ. d. Folge) und dann die vier am Eingange erwähnten Gemälde von Rembrandt, nämlich: „Laſſet die Kleinen zu mir kommen" (ſ. d. Folge); zweitens die „Hagar, welcher der Engel erſcheint", ferner die Abnahme des Heilands vom Kreuze und endlich das ganz große Bild „Samſon, der von den Kriegsknechten überfallen wird," welches ſich an Räumlichkeit beinahe mit der berühmten „Scharwache" meſſen kann.

Es hat mit außerordentlichen Gemälden oft etwas ganz Eigenthümliches und es ſcheint faſt, als ob gewiſſe Perſönlichkeiten eine eigene Gabe hätten, ſolche Gemälde aufzufinden, oder an ſich zu bringen, während ſie, ſelbſt wenn ſie käuflich ſind, für Andere ſo gut wie nicht exiſtiren. Außerdem finden wir auch, daß bei den Sammlungen hochadeliger Familien meiſt nur ein Mitglied, oder ein Majoratsherr eine beſondere Kunſtliebe hatte, der dann gewöhnlich auch die Gabe beſaß zu ſichten und das Beſte aus jenen Maſſen zu wählen, die ihm zum Kaufe angeboten wurden. Bei Liechtenſtein war es Fürſt Johann Adam, bei Eſterhazy, Fürſt Paul, bei Harrach, Graf Louis; bei Czernin Graf Rudolph, welche als die eigentlichen Gründer jener Sammlungen bezeichnet werden können, und ſo war es auch ohne Zweifel nur ein Graf aus dem Hauſe Schönborn, bei dem es ſich wunderbarer Weiſe fügte, daß er ein ſo großes und ſo ausgezeichnetes Gemälde von Rubens und vier ſo höchſt bedeutende Bilder von Rembrandt an ſich bringen konnte, während doch ſelbſt die Stadt Antwerpen kein Werk von der Hand dieſes letzteren Meiſters beſaß und deßhalb erſt in der neueſten Zeit ein weibliches Bildniß ankaufte, um nicht länger zu Ausreden Zuflucht nehmen zu müſſen, wenn ſich der Fremde darüber wunderte, daß in einer Stadt, die doch gewiſſermaßen einen Mittelpunct für die niederländiſche Kunſt abgab, kein Bild Rembrandt's zu finden wäre.

Die Gallerie Schönborn überragt in dieſer Beziehung alle übrigen Gallerien Wiens, ja ſelbſt die k. k. Gallerie im Belvedere beſitzt kein hiſtoriſches Gemälde von Rembrandt.

Digitized by Google

Paul Rembrandt van Ryn.

Zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts ſtand an dem Rheinkanale zwiſchen Koukerk und Leydendorp in der Nähe der Stadt Leyden eine Mühle, deren Beſitzer Herrmann Gerritz hieß. Er hatte ſich mit der Tochter eines gewiſſen van Suidbroeck vermählt, die ihn am 15. Juni 1606 mit einem Knaben beſchenkte. Der Taufname des Knaben iſt nicht mit Beſtimmtheit bekannt, doch bildete man ſich aus einem vielleicht undeutlichen Monogramme, welches einem P ähnlich ſchien, den Namen Paul, der ihm denn auch auf traditionellem Wege verblieb. Der Müller wollte hoch hinaus mit ſeinem Sohne; der ſeinen Mann ſtets nährende Mehlkaſten ſchien ihm zu unwürdig für den Erben der Gerritz, und ſo wurde der Knabe in das berühmte Collegium zu Leyden geſendet, damit er dort Humaniora ſtudire und ein gelehrter Herr werde.

Er wurde aber kein gelehrter Herr, denn ſtatt in die Bücher zu ſchauen, ſah er ſich in der Welt um, und ſtatt emſig zu ſchreiben, zeichnete er wo er nur konnte. Der Klügere gibt nach, und ſo ſandte der Vater den eigenſinnigen Sohn zu dem Maler Jacob van Swanenbourg, damit er dort auf etwas regelmäßigere Weiſe malen lerne. Paul blieb drei Jahre bei dieſem Meiſter, begab ſich aber dann zu Pieter Laſtmann, den er aber ſchon nach ſechs Monaten verließ, um bei J. Pinas das zu ſuchen was er bei den früheren Meiſtern nicht fand. Aber das ganz eigenthümliche Weſen des Jünglings hielt es auch bei dieſem Maler nicht aus, daher verließ, Paul Meiſterſchule und Stadt und zog auf ſeines Vaters Mühle, um auch nicht mehr einen einzigen Pinſelſtrich nach der hergebrachten Weiſe zu machen, ſondern ſich ganz allein an die Natur zu halten und dieſe ſo aufzufaſſen wie es gerade ihm beliebte.

In der Mühle malte er nun, von der ganzen übrigen Kunſtwelt abgeſchloſſen, und nahm, mit Hintanſetzung alles Erlernten, zum Modell, was ihm eben gefiel, oder was ſich eben vorfand, ohne auf Schönheit, Zierlichkeit oder Feinheit im mindeſten zu achten. Er hatte ſchon mehre Bilder in ſeiner neuen Weiſe gefertigt, ohne auch nur entfernt an ihren Verkauf zu denken, als ihm ein Bekannter den Rath gab, ſie den Kunſtliebhabern anzubieten. Er nahm nun eines ſeiner Gemälde, brachte es nach dem Haag, und wurde vor Freude beinahe verrückt, als ihm ein Sammler ungefragt baare hundert holländiſche Gulden dafür auszahlte! — Jubelnd kam er in die Mühle zurück und zeigte dem erſtaunten Vater die Summe, die er gleich für das erſte Bild erhalten hatte. Er malte wieder fleißig fort, kam aber noch immer nicht auf den Gedanken, ſich nach einer großen

Stadt zu begeben, wo er für seine Arbeiten bedeutenderen Absatz gefunden hätte. Er zog erst in seinem vierundzwanzigsten Jahre nach Amsterdam, erregte hier aber so großes Aufsehen, daß er nicht nur ungewöhnlich viele Bestellungen erhielt, sondern auch eine große Zahl von Schülern bekam, für welche er ein eigenes Magazin miethete, das er mit Abtheilungen versehen ließ, damit Keiner den Andern störe.

Das Sprichwort sagt: Umstände bestimmen den Menschen, und so wurde Paul, der anfangs gewissermaßen genöthigt werden mußte, seine Bilder zum Kaufe anzutragen, durch den großen Ertrag seiner Arbeiten nach und nach immer geiziger, ja sein Eigennutz, der in Pauls Knabenzeit vielleicht nur geschlummert hatte, wurde so groß, daß er sich Dinge erlaubte, die wohl nicht ganz zu rechtfertigen sind. Er ließ z. B. von seinen Schülern Copien seiner Bilder machen, retouchirte sie ein wenig und verkaufte sie dann für seine eigenen Arbeiten, was ihm, wie Sandrart in seiner „deutschen Akademie" angibt, jährlich die damals sehr große Summe von fast 2500 Gulden eintrug. Bei seinen Radirungen, die ebenfalls sehr gesucht wurden, schliff er bald diese, bald jene Stelle aus der Platte, oder setzte hier und da etwas hinzu, damit er neue Abdrücke machen und dadurch die Sammler nöthigen konnte, ihm auch diese Varianten abzukaufen. Ja, es ist mit ziemlicher Sicherheit erwiesen, daß er — der bei seiner einfachen Lebensweise gewiß Schätze aufgehäuft hatte — absichtlich Bankerott machte, denn es findet sich eine Schrift, in welcher es heißt, daß Rembrandt zahlungsunfähig sei und daß in Folge dessen seine Habseligkeiten am 15. und 16. Juli 1656 öffentlich versteigert würden. (S. Beredencerde „Catalogus der Wercken von Rembrandt" X. XI.) Bürgermeister Sir, welchen Rembrandt auch radirte, hatte die Verhandlung einzuleiten. Zu diesen etwas allzu eigennützigen Handlungen trug ohne Zweifel auch seine Hausfrau, eine wohlbeleibte Bäuerin aus der Nähe der Gerritz-Mühle, nicht wenig bei, denn man sagt ihr sogar nach, daß sie ihren Mann bewogen haben soll, Amsterdam heimlich zu verlassen, damit sie ihn für todt ausgeben und seine Arbeiten zu desto höheren Preisen verkaufen könne.

Rembrandt hatte auch überdies noch seine Sonderlichkeiten; so haßte er alle feinere Gesellschaft und fand nur Behagen im Umgang mit ganz gemeinen Leuten. Vergeblich mühte sich der oben erwähnte Bürgermeister Sir ihn in eine bessere Umgebung zu bringen, allein Rembrandt blieb hartnäckig dabei stehen, daß er die wenigen Mußestunden, die er habe, nicht den Förmlichkeiten und dem Zwange vornehmer Gesellschaften opfern, sondern seine kurz zugemessene Freiheit unbeschränkt genießen wolle. Diese Abneigung gegen alles Höhere war es auch, die ihn bewog in seinen Gemälden, selbst wenn sie Gegenstände aus der Geschichte oder Mythologie darstellten, das Gemeine beizubehalten; er haßte die Antike und malte aus Trotz, aus Widerspruchsgeist bäuerische Gesichter und bäuerische Gestalten, wenn bei ihm etwas aus der Mythologie bestellt wurde. So viel vom Menschen. — Nun aber vom Künstler! —

Es ist wahr, Rembrandt ist in den Formen gemein, aber auch nur in den Formen, denn da wo er nicht aus absichtlichem Trotz einen gemeinen Gedanken in das Bild brachte (wie bei dem bekannten Raub des Ganymedes u. a.), ist seine Composition nicht nur wahr, nicht nur dramatisch richtig, sondern oft wirklich edel. Um dieses zu empfinden darf man sich manche seiner Figuren nur anders drapirt denken. Welche Innigkeit, welche Tiefe liegt nicht in seiner Composition von dem Tode Marias? Seine Kreuzabnahme, sein „Sehet den Menschen," wie gründlich sind sie nicht gedacht, wie künstlerisch wahr angeordnet? Sein Herzog Adolf von Geldern vor dem Gefängnisse

ſeines Vaters Arnold iſt in der That von rein tragiſcher Wirkung; der Chriſtus in der „Auferweckung des Lazarus“ iſt eine Geſtalt wie ſie kaum einer der vorzüglichſten Italiener edler erfinden konnte. Aber noch weit höher als in der Erfindung, ſteht Rembrandt in der Farbe, denn hierin hatte er das bis zu ſeiner Zeit nie Geſehene, das nach ihm nie wieder Erreichte geleiſtet.

Schon die älteren holländiſchen und vlämiſchen Meiſter beſaßen ein klares, helles Colorit; Rubens, der bei Rembrandt's Geburt ſchon im dreißigſten Jahre war, hatte es durch ſeine Studien nach den Venezianern recht eigentlich zum Leuchten und Glühen gebracht, Rembrandt aber war ein Magier, der das Helldunkel hervorzauberte, der wundervolle, märchenhafte Lichtwirkungen ſchuf, der Farbentöne und Uebergänge zu bilden wußte, von denen man nicht ahnte, daß ſie in der Palette zu finden wären; Rembrandt eröffnete ein ganz neues Feld in der Malerei, nämlich das der Farbenpoeſie!

War es ſchon bei den Venezianern bewunderungswürdig, daß ſie verſtanden die Localtöne der Carnation oder einer Gewandung vom höchſten Licht bis in den tiefſten Schatten durchzuführen, ſo mußte man noch mehr über Rembrandt's Gemälde erſtaunen, in denen ſo zu ſagen vor Uebergefühl für Farbe, alle Farbe verſchwunden war, in denen der warme, durchſichtige Ton, das weiche, dämmrige Glühen über jedes Hervortreten einer einzelnen beſtimmten Farbe ſo dominirte, daß ſchon der erſte Anblick des Bildes auf das fremdartigſte und zugleich auf das wohlthuendſte überraſchte. Regelrecht und ſchulgerecht hatten die Andern gemalt. Rubens hatte für ſich und ſeine Schüler eine Farbenſcala aufgeſtellt, die nur nach Umſtänden modifizirt werden durfte, er hatte die warmen, man möchte ſagen „heißen“ Reflexe erfunden, welche den Guido Reni, wie man erzählt, zu der verwunderten Frage brachten, „ob dieſer Maler Blut unter ſeine Farben miſche?“ aber Rembrandt verwarf Schule und Regel, er verwarf das ſyſtematiſche Miſchen und Aneinanderſetzen von Tönen, er verwarf die gewöhnliche Art die Tinten zu verſchmelzen und malte — in der That wie ein Magus — aus der tiefdunkelſten Nacht bis in das klarſte, blendendſte Licht hinaus, ohne irgend eines bedingten Zwiſchenſatzes, ohne irgend eines Contraſtes von Complementären oder von matten und grellen Farben zu bedürfen, ohne auf irgend etwas Anderes zu achten, als auf ſein eigenes Gefühl. Selbſt in ſeinen Radirungen, die natürlicher Weiſe doch meiſt nur aus helleren oder dunkleren Strichen von ſchwarzer Farbe beſtehen, zeigt ſich jene tiefe Empfindung für Ton und Uebergänge, die noch jetzt, nach 200 Jahren, wo doch der Reiz der erſten Neuheit verſchwunden ſein muß, noch immer ihre Anziehungskraft bewährt, und jeden Kenner, jeden wahren Kunſtfreund mit Erſtaunen, ja ſelbſt mit Begeiſterung füllt.

Rembrandt — eigentlich Gerritz, denn weßhalb er den vorgenannten Namen annahm iſt bisher ſo wenig als ſein Taufname ermittelt,*) arbeitete unbekümmert um alle Weltereigniſſe bis in ſein 59. Jahr, in welchem er — auch hier hat man keine hiſtoriſche Gewißheit — wahrſcheinlich ſtarb, da ſich eine Quittung von Rembrandt's einzigem Sohn, Titus van Ryn,

*) Sollte dieſes]»Rembrandt« vielleicht ein älterer holländiſcher Taufname ſein (Reimprecht?) wie Gerbrandt, Hildbrandt u. a. Man wird dieſes zu glauben angeregt, da ſich ſein Sohn ebenfalls nicht Gerritz, ſondern Titus van Ryn nennt. Es fände hier dann dasſelbe ſtatt, wie bei Tiziano, welcher Name gewöhnlich für einen Familiennamen gehalten wird, aber in der Taufe nach St. Titianus gegeben wurde. Gerritz heiß auch Einer der beiden Cuyp.

unterzeichnet am 9. September 1665) vorfindet, durch welche dieſer dem Commiſſär der Boedelkammer zu Amſterdam beſtätigt, daß er die durch den Nachlaß ſeines Vaters eingegangene Summe von 6952 Guiden empfangen habe.

In Wien finden ſich folgende Gemälde von Rembrandt, von denen mehrere ganz ausgezeichnet ſchön ſind:

In der k. k. Gallerie des Belvedere:

Der Apoſtel Paulus mit einer Feder in der Hand. Aufſchrift: Rembrandt 1636.

Ein geharniſchter junger Mann mit einem Federhute.

Ein Jude mit einem großen Hute. Aufſchrift: Rembrandt f.

Portrait eines Mannes in ſchwarzem Kleide mit feiner Halskrauſe.

Portrait einer Frau mit einer Spitzenhaube und Halskrauſe. Sie hält die Handſchuhe in der Linken. Gegenſtück des Vorigen. (Dieſe beiden Bildniſſe ſind von ſo außerordentlicher Vollendung, daß ſelbſt mehrere Kenner, verführt von dem gewöhnlich breiten Pinſel Rembrandt's ſie für Arbeiten eines andern Meiſters hielten, den ſie aber nicht anzugeben wußten. Indeſſen ſtimmen dieſe Bruſtſtücke ſo ſehr mit den Köpfen der hochberühmten „Anatomie" im Haag, und denen der „Tuchmacherzunft" überein, daß nur Derjenige, der dieſe beiden Bilder nicht ſah, daran zweifeln kann, daß obige Bildniſſe von Rembrandt ſeien, und ſelbſt dieſer Zweifel iſt nur wieder ein Lob, indem man über ſo ungewöhnliche Vollendung erſtaunt.)

Rembrandt's Mutter in braunem Pelzrock, auf einen Stab geſtützt. Aufſchrift: Rembrandt f. 1639.

Bruſtbild eines Jünglings, der aus einem Buche ſingt.

Portrait Rembrandt's. Er ſteckt beide Hände in den Gürtel. Kniestück.

Portrait Rembrandt's. Bruſtſtück. Aufſchrift: Rembrandt f.

In einem von Daniel Seghers gemalten Blumenkranz, das Bildniß eines lächelnden Jünglings mit einem Barett (kl. Bruſtbild).

Aus Rembrandt's Schule: Die Marter des h. Laurentius. Fälſchlich bezeichnet mit Rembrand Fecit.

In der Gallerie Liechtenſtein:

Portrait eines Mannes mit einer Feder auf dem Barett.

Portrait Rembrandt's.

Portrait eines alten Mannes.

Portrait eines Bewaffneten (halbe Figur).

Diana, welche dem Endymion (einem holländiſchen Jäger!) erſcheint.

Eine Aite mit einer Leyer, ein Alter mit einem Dudeiſack und ein Knabe mit dem Triangel (?)

Eine Magdalena (?)

Ein Reitergefecht (?)

Zwei Landſchaften (?)

In der Gallerie Eſterhazy:

Ecce homo. Koſtbares Bild mit lebensgroßen Figuren.

Die leſenden Mönche. (Außerordentlich ſchön.)
Portrait Rembrandt's mit Mantel und Mütze.
Portrait eines Frauenzimmers mit kreuzweiſe gelegten Händen.
Portrait eines Frauenzimmers, das in der Rechten einen Federfächer hält.
Portrait eines Mannes, der ſich auf ſein ſpaniſches Rohr ſtützt.
Ein holländiſcher Fahnenträger.
Der junge Tobias und der Engel Rafael.
Dann eine Copie von Abel nach dem „Samſon" in der Gallerie Schönborn.

In der Gallerie Schönborn:
Chriſtus mit den Kindern. (Laſſet die Kleinen zu mir kommen) (ſ. d. Folge).
Hagar mit dem Engel.
Samſon's Gefangennehmung. Bild von ungewöhnlicher Größe.
Die Kreuzabnahme (dürfte an manchen Stellen etwas übermalt ſein).

In der Gallerie Czernin:
Die Familie des Rembrandt (?) muſizirend.

In der akademiſchen Gallerie (Gallerie Lamberg):
Portrait einer Frau. (Oval.)

In der Gallerie Harrach:
Portrait einer Frau. (?)

In der Sammlung Huſſian:
Ein weibl. Portrait (wir möchten dieſes Bild eher für van Geldern als für R. erklären.)

Die Handzeichnungen-Sammlung des Erzherzogs Albrecht iſt reich an Skizzen von Rembrandt's Hand. Auch ſeine Radirungen finden ſich hier, ſo wie in der k. k. Hofbibliothek in ausgezeichneten Abdrücken. Hofrath Draerler, Ritter von Carin, beſitzt ebenfalls Handzeichnungen von Rembrandt und deſſen Radirungen. Die letzteren finden ſich bald mehr bald minder complett in den Kupferſtichſammlungen Eſterhazy, Dietrichſtein, Artaria, Cameſina, Heintl u. ſ. w.

Hagar.

Gemälde von P. Rembrandt.

(In der Gallerie des Grafen von Schönborn.)

Was ſollen wir über dieſes prachtvolle Bild ſagen? Sein ſtofflicher Inhalt iſt allbekannt und hundert- und hundertmal dargeſtellt. Die Compoſition, dem Gegenſtand angemeſſen, höchſt einfach. Wovon ſollen wir alſo reden? Von der Farbe? Läßt ſich Farbe und beſonders Rembrandt'ſche Färbung mit Worten geben? Laſſen ſich die Einzeltöne, die Tinten und Uebergänge ſchildern? Und doch könnte man von dieſem Bilde ein ganzes Werk über Farbe und Ton verfaſſen; man könnte eben hier den Beweis führen, daß um der Farbe willen, alle Farbe vernichtet werden müſſe.

Ein ſehr tüchtiger Kunſtverſtändiger, den wir einſt vor dieſes Bild führten, machte nach langem und tiefforſchendem Beſchauen desſelben, die intereſſante Bemerkung, daß es mit ſeinem concentrirten Lichte, mit den wundervollen Uebergängen und den mächtigen, vollen, ſchwebenden Schatten an eine Symphonie Beethoven's erinnere. Er hatte in der That nicht ſo ganz Unrecht, denn ſo wie bei Beethoven die einzelnen Inſtrumente in die Maſſen der Töne zuſammenfließen, und nur ſelten ſelbſtändig, aber dann immer glanzvoll auftauchen, ſo verlieren ſich auch Blau, Roth und Grün bei Rembrandt in die Maſſe des Generaltones und erſcheinen nur hier und dort an den eigentlichen Lichtſtellen, wirken dann aber ebenfalls um ſo ſtärker. Es gibt überhaupt zwei Arten von wirkſamer Malerei, welche auch von entgegengeſetzten Puncten ausgehen, nämlich die eine vom Licht und die andere vom Schatten. Paolo Veroneſe und Rubens breiteten das Licht über ihre Bilder, und malten den Schatten nur, um jenes zu heben, ſie nahmen gern die Beleuchtung von vorn und drängten ſomit den Schatten gewiſſermaßen in den Hintergrund. Bei Rembrandt iſt wirklich das Entgegengeſetzte der Fall; ihm diente das Licht oft nur dazu, um den Schatten ſichtbar zu machen, und bei ihm iſt, ſo zu ſagen, das Dunkel im Vordergrund. Deshalb liebte er auch die Beleuchtung von der Seite her oder das ſogenannte einfallende Licht, deshalb beſtrich er ſeine Leinwand oft ganz mit einem dunkeln Braun und malte aus dieſer Nacht ſein magiſches Licht heraus, während z. B. Rubens die hellſten, weißeſten Tafeln wählte, um das Licht derſelben durch ſeine dünn aufgetragenen Farben leuchten zu laſſen.

Bei der „Hagar" iſt das Licht ſehr ſchön concentrirt, die Farbe tief durchgebildet und die Tonübergänge zeigen faſt durchgängig ſogenannte „namenloſe Farben" d. h. Farben, die man mit der Spatel nicht nachmiſchen kann und die daher den eigentlichen Meiſter beurkunden! —

Hagar

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Jan Brueghel.

(Genannt Brueghel van Velours, Sammtbrueghel oder Blumenbrueghel.)

Jan iſt der jüngere Sohn des luſtigen Bauernbrueghels. Er wurde 1569 (nach Sandrart, 1580*) zu Brüſſel geboren, verlor ſeinen Vater jedoch ſchon frühzeitig, und lernte deshalb bei Pieter Goekindt. Aus ſeinem Leben iſt nichts bekannt, als daß er ſehr fleißig war und daß er eine Reiſe nach Italien machte, wobei er ſich vorzüglich in Mailand aufhielt. Auch ſein Sterbejahr iſt nicht genau beſtimmt, man findet meiſt 1625 angegeben, ohne es mit Sicherheit nachweiſen zu können.

Seinen Beinamen „Blumenbrueghel" erhielt er daher, weil er Blumen mit ungewöhnlich geſchickter Hand malte, und den Namen „Sammtbrueghel" ſoll er deshalb bekommen haben, weil er ſich zur Winterszeit ſtets in Sammt kleidete, oder nach der Meinung Anderer, weil er einen außerordentlich feinen Pinſel führte, ſo daß ſeine Bilder glatt und glänzend wie Sammt ausſahen. Er malte ſehr gerne Landſchaften, und zierte dieſe mit ſehr zart ausgeführten, oft wirklich meiſterhaft gezeichneten Figuren oder Thieren. Rubens, Rottenhammer und van Balen ließen zuweilen von ihm die landſchaftlichen Gründe zu ihren figuraliſchen Gemälden fertigen, oder ſetzten Figuren in ſeine Landſchaften. Man findet von ihm auch Früchtenſtücke, und zuweilen ſogar geſchichtliche Gegenſtände.

Er hinterließ einen Sohn, der ebenfalls Jan getauft wurde, aber kein hervorragendes Talent zeigte, und bildete in Jacques Fouquiers und Pieter Gyzens zwei tüchtige Schüler.

Von ſeiner Hand beſitzt das k. k. Belvedere:

Einen Blumenſtrauß mit vielen Inſecten. Bezeichnet mit I. BRVEGHEL ft. 1625.

Eine vlämiſche Bauerſtube mit vielen Figuren. Stadtleute treten ein und beſchenken die Kinder.

Die Verſuchung des h. Anton. Bezeichnet mit: BRVEGHEL F.

Die Anbetung der h. drei Könige. Bezeichnet BRVEGHEL FEC. 1598.

---

*) Andere ſagen 1574 und 1575, und Einige ſogar 1589!

Aeneas in der Unterwelt.

Eine Landſchaft, im Vordergrunde Thiere, beſonders ſchön gemalte Fiſche, Muſcheln u. ſ. w. Die Figuren, welche die vier Elemente darſtellen, ſind von Jan Rottenhammer gemalt. Das Bild iſt bezeichnet mit: BRVEGHEL 1604.

Vier Landſchaften, welche die vier Elemente darſtellen. Die Figuren ſind von Hendrick van Baalen. — Bezeichnet mit: BRVEGHEL fl. 1610.

Auf einem Bilde „Flora," von Pieter van Avont, ſind Landſchaft und Blumen von Brueghel's Hand gemalt.

In der Art J. Brueghel's: Eine Landſchaft mit Reiſenden.

In der Gallerie Eſterhazy:
Eine Kreuztragung.
Adam und Eva im Paradieſe. (Mit vielen Thieren.)
Noah zieht aus der Arche. (Desgleichen.)

In der Gallerie Liechtenſtein:
Ein holländiſches Dorf. Bezeichnet mit I. BRVEGHEL 1597.
Das Feſtmahl der Götter (Die Figuren ſind von van Baalen).
Eine Landſchaft, in der Ferne eine Stadt.
Eine Jagd, großartig, mit ſehr vielen Figuren.

In der Gallerie Czernin:
Eine kleine Landſchaft.

In der Gallerie Schönborn:
Ein Dorf am Strand.

In der Sammlung Biehler:
Der Marktflecken am Ufer (ſ. d. Folge).

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Digitized by Google

Der Marktflecken am Ufer.

Gemälde von Jan Brueghel, genannt Sammtbrueghel.

(Aus der Sammlung Biehler.)

Ein reichſtaffirtes, heiteres Bild. Ein ſtiller Flußarm, von Auen begrenzt, mündet hinaus in die See. In der Ferne, faſt an der Horizontlinie, liegt ein Städtchen, von welchem mehre Schiffe abgehen, um nach dem Flecken zu ſegeln, wo man eben Markt hält, was durch die Hütten angezeigt wird, die ſich vor dem dreigiebeligen Hauſe des Ortes befinden. Neun bis zehn angekommene Segelkähne liegen ſchon am Strande, und ihre Bemannung wartet auf die Eigenthümer derſelben, die drinnen im Markte ihre Geſchäfte verrichten. Ein anderer Kahn mit einer Hütte ſegelt bei halbem Winde heran, und mehre Nachen füllen den Vordergrund. In dem größten dieſer Kähne, an deſſen Steuer eine Frau ſitzt, ſcheinen einige Reiſende auf die Abfahrt zu warten, während an der Spitze ein ſchmucker Kaufherr ſteht und dem Fährmann die Fracht bezahlt. Der Flecken ſelbſt iſt ſehr belebt.

Dieſes Bild Sammtbrueghels iſt, wie Alles, was aus ſeinem Pinſel hervorging, äußerſt nett und ſorgfältig behandelt. Figuren und Pferde ſind ſehr hübſch gezeichnet, mit beſonders ſchönem Strich ſind aber die Schiffe gemalt, und Segelſtangen und Taue zeugen durch die Feinheit ihres Zuges von der ruhigen und ſicheren Hand des Meiſters. Sammtbrueghel arbeitete ſtets mit dünner Farbe und faſt durchgängig ohne Uebermalung, weshalb auch die meiſten ſeiner Bilder wenig oder gar nicht nachdunkelten. Um ſo mehr iſt es ſchade, daß er ſich, wie die meiſten Landſchaftmaler, ſeiner Zeit einer Art von Gelb (aus gekochtem Birkenlaub?) bediente, welches mit den Jahren verflüchtigte, und daher die Bäume, anſtatt in dem urſprünglichen Grün, in einem ſtark in das Blaue ſtechenden Ton erblicken läßt. Das vorliegende Bild — auf Kupfer gemalt, 13 Zoll breit und 9½ Zoll hoch — iſt mit I. BRVEGHEL 1612, bezeichnet; er fertigte es alſo beiläufig dreizehn Jahre vor ſeinem Tode.

Die Sammlung Heekeren.

Wir machten ſchon früher einmal Erwähnung davon, wie faſt jede der Gemäldeſammlungen Wien's ihr eigenes Gepräge habe. Dies Eigenthümliche tritt aber ganz beſonders bei der Sammlung Sr. Excellenz des Freiherrn von Heekeren hervor, denn ſie enthält, außer einigen Gemälden von deutſcher und franzöſiſcher Hand, meiſt Bilder jetzt lebender holländiſcher Maler und gewährt uns dadurch die beſte Gelegenheit zu einem Ueberblick über den heutigen Stand der Kunſt in jenem Lande, wo einſt Rembrandt, Dow, Mieris und ſo viele andere höchſt geſchätzte Meiſter blühten.

Wir befinden uns bei Freiherrn von Heekeren, in den Gemächern eines Mannes, der als der Geſandte ſeines Königs wohl oft mit den ernſteſten Geſchäften betraut iſt. Aber wie wohlthuend wirkt es auf uns, hier zu ſehen, wie ſich eben dieſer Mann mit Kunſtſchätzen umgibt, die eine den Geiſt und das Gemüth erquickende Erholung bieten, denn hier finden ſich keine Mittelmäßigkeiten, hier liegen keine müßigen Albumblätter herum, die nur das höhere Talent des Künſtlers erniedrigen und den Geſchmack der Damen verderben, ſondern es iſt Alles ſo ſchön geordnet und ſo würdig gehalten, daß wir uns in der That an Holland erinnern, wo die Malerei immer ein hochgeſchätztes Gemeingut iſt, wo man faſt in jedem kleinen Städtchen berühmte Werke eines großen Meiſters*) und beinahe keine gebildete Familie trifft, die ſich nicht irgend eines oder des anderen werthvollen Gemäldes zu rühmen wüßte.

Die neuere holländiſche Malerſchule hält ſo ziemlich denſelben Gang und dieſelbe Richtung, welche die älteren Maler dieſes Landes einſchlugen, und ſie hat in vieler Beziehung Recht, wie denn das Einheimiſche meiſt das für die Anwohner Zweckmäßigſte, gewiß aber das am leichteſten Verſtändliche iſt. Und ſo finden wir in den drei Gemächern der Sammlung Heekeren:

Von F. de Brakeleer einen „holländiſchen Dorfſchulmeiſter," ein Bild von ſehr warmem Goldton mit fleißigem Vortrag. Von B. C. Koekkoek eine Sommerlandſchaft und eine beſonders hübſche

*) Leyden, Delft, Haarlem u. a. Städte ſind oft kaum größer als unſer vielbeſuchtes Baden oder Wiener Neuſtadt, aber es wäre vielleicht ziemlich ſchwierig, in dieſen beiden letzteren Orten eine Gallerie aufzufinden, wie jene der Familie Hoock zu Haarlem.

Wintergegend. Von Willems „Kinder in einem Hofe.“ Von J. B. Hovn der „Eingang zu Rembrandt's Malerwerkſtätte“, ein ſehr anziehendes Bild, in welchem der Knabe, der mit einem Helm und einem Tuch über die Treppe heraufſteigt, beſonders ſchön vorgetragen iſt, während man durch die Thüre den Meiſter ſieht, der eben an ſeiner „Schaarwache“ arbeitet. Von Verver und Willems die Stadt Amſterdam bei Abendbeleuchtung. Von Eugen Verboekhoven Schafe. Von Baron Wappers eine Allegorie, in den kräftigſten Farben. Von Schendel ein Nachtſtück, nämlich ein Mädchen mit einem Lichte. Von Robbe eine Gruppe von Schafen u. ſ. w.

Ferner von Al. Hunin ein Familienbild. Von P. H. Destouches (einem der erſten Schüler David's, der ſich auf die Genremalerei warf) das durch den Stich allbekannte Bild, in welchem der Bräutigam durch das Hereintreten ſeiner früheren Geliebten entlarvt wird. Von P. J. Clays eine Marine von Malta, mit einem großen öſterreichiſchen Schiffe, desgleichen eine mit ungemeiner Geſchicklichkeit und Leichtigkeit gemalte Marine von Ifabey. Ausgezeichnet in ſeiner Art iſt das Gemälde von Hamman, „Katharina von Medizis.“ Es ſtellt den noch ſehr jungen Karl IX. von Frankreich vor, welcher ein Schreiben durchlieſt, das ihm ſo eben von einem Abgeſandten der Königin, vermuthlich in Beziehung auf die Hugenotten, überreicht wurde. Katharina, die Mutter Karls, ſteht in dem Schatten des Hintergrundes und lauſcht auf die Wirkung, welche dieſe Schrift hervorbringt. Der Mann, der das Schreiben überreichte, iſt durch und durch das, was man einen „Intriguant“ nennt. Er lauert wie eine Katze und ſcheint dabei ſo gleichgiltig, als ob ihn die ganze Sache nichts anginge.

Noch müſſen wir die „Scylla“ von Achenbach als eines ebenfalls vorzüglichen Bildes erwähnen, welches ſich durch Beleuchtung, Auffaſſung und Technik auf ungewöhnliche Weiſe auszeichnet, und ſo bietet dieſe Sammlung bei einer vorherrſchend holländiſchen Richtung eine ſehr große Mannigfaltigkeit von Meiſtern und Gegenſtänden dar, und befriedigt den Kunſtliebhaber und den Kenner auf gleich anziehende Weiſe.

Christian Schleissner.

Dänemark lag in Beziehung auf bildende Kunst von dem Ende des dreißigjährigen Krieges an, bis in die neueste Zeit, fast in fortwährendem Schlummer. Wohl hatten die Könige jenes Landes gleich anderen Fürsten ihre Hofmaler und Hofbildhauer, aber diese waren meist Fremdlinge, und nahmen in den Reihen der Künstler oft nur einen sehr untergeordneten Rang ein. Aber da ging mit einemmale das dänische Kunstgestirn, nämlich der in aller Welt und für immer berühmte Thorwaldsen auf, und mit seinem Erscheinen tauchten, wie bei dem leuchtenden Vollmonde, auch eine Menge anderer Gestirne empor, und das in der Künstlerwelt bisher ziemlich unbeachtete Dänemark vermag seitdem mehre sehr achtungswerthe einheimische Künstler aufzuzählen. Indessen konnten diese einheimischen Künstler dem vaterländischen Boden anfangs nur wenig abgewinnen, wie denn auch Thorwaldsen seine volle Höhe in der Stadt der sieben Hügel erreichte, und so zogen die damaligen Kunstjünger bald nach Italien, bald nach den Niederlanden, oder, angefeuert von dem wachsenden Ruhme Münchens, nach dieser Künstlerstadt, welche durch König Ludwig von Baiern gewissermaßen aus dem Nichts, und in unglaublich kurzer Zeit, zu einer wahren Stätte und Heimat der Malerei, Bildnerei und Baukunst umgeschaffen wurde.

Auch Christian Schleißner gehörte zu den jungen Malern, welche sich von dem Leben und Treiben in München auf das Lebhafteste angezogen fühlten. Er hatte im Jahre 1811, dem großen Kometenjahre, zu Kopenhagen das Licht der Welt erblickt, und besuchte, als er sich der Künstlerlaufbahn zuwandte, zuerst die Akademie seiner Vaterstadt, wo er emsig studirte, sich aber bald von der akademischen Richtung abwandte, und auf die Seite Derjenigen trat, welche unmittelbar die Natur, und zwar die Natur der Gegenwart, besonders aber ländliche oder gemüthliche Scenen vor Augen haben. So erreichte Schleißner sein dreißigstes Jahr. Da er nun aber vielseitig vernahm, daß sich zu München nicht nur die höhere historische Kunst entfaltete, sondern daß auch neben und mit dieser, der im großen Publicum so beliebte Nebenzweig der Genremalerei — Genre vivant oder Lebensmalerei — Würdigung und Aufnahme gefunden habe, begab er sich im Jahre 1841 nach der Hauptstadt Baierns, um zu sehen, zu lernen und nach besten eigenen Kräften selbst zu schaffen. Mieris, Dow und die anderen „Feinmaler“ der holländischen Schule, waren seine Vorbilder, und so fertigte Schleißner mehre Gemälde,

welche ſelbſt bei König Ludwig, der doch vorzüglich die ſtyliſtiſche Kunſt unterſtützte, Glück machten, wie dieſes z. B. bei dem Bilde „der leſende Kupferſchmied“ der Fall war. Schleißner's Gemälde ſtreifen oft in das Humoriſtiſche hinüber, wie ſich unter anderem aus den „Muſikanten vor einem Hausthore,“ oder der „Gemüſefrau“ ergibt, welcher ein ſchelmiſcher Junge mit einem Blaſerohr Thonkügelchen in die Suppe ſchießt. Auch ſein „Tiroler,“ welcher Kanarienvögel verkauft, iſt ein beliebtes Bild. Der Künſtler begab ſich, nach mehrjährigem Aufenthalte zu München, 1845 wieder nach ſeiner Vaterſtadt, wo er noch jetzt fortwährend fleißig und thätig iſt, und zu den geſuchteſten Genremalern Dänemarks zählt.

Digitized by Google

Lieb. Großmutterchen.

Digitized by Google

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Lieb Grossmütterchen.

Gemälde von Christian Schleißner.

(In der Gallerie Heckeren.)

Der Gegenſtand dieſes Bildes iſt zwar nichts weniger als erhaben, aber er wird ſtets ſeine Gönner finden, und gehört durchaus zur niederländiſchen Schule. Man gewahrt das Innere eines ziemlich wohlhabenden Hauſes. Es iſt bald nach Mittag, wie die im Hintergrunde befindliche Uhr anzeigt, welche beiläufig halb Eins weist. Die gutmüthige Großmutter las nach Tiſche in ihrer Bibel oder Hauspoſtille, und ſank, indem ſie mit der Linken die Brille abnahm, in Schlummer.

Die kleine Enkelin, die eine gewiſſe Zahl von „Gängen“ für ihre Strickerei zur Aufgabe bekommen hatte, ſcheint zugleich beauftragt zu ſein, über die Wünſche der Großmutter zu wachen, und deutet in ihrer kindlichen Sorgfalt dem kleinen ſcheckigen Hündchen, welches zur Thüre hinaus will und dabei ein Gebelle erhebt, fein ſtille zu ſchweigen.

Daß die Großmutter geehrt iſt, zeigt das in den Lehnſtuhl gelegte reinliche Kiſſen und der warme Teppich zu den Füßen der Alten. Das Bild beſitzt einen hübſchen, warmen Ton, angenehme Uebergänge vom Schatten in das Licht, und iſt mit Zierlichkeit vollendet.

Die Gallerie Liechtenstein.

Wenn die große Gemäldesammlung im k. k. Belvedere mit dem vollsten Rechte eine wahrhaft kaiserliche genannt werden muß, so verdient die Gallerie des Fürstenhauses Liechtenstein in der That den Titel einer wirklich königlichen, denn sie nimmt nach der Gallerie des Belvederes, der Pinakothek in München, nach der Dresdner-Gallerie und dem Berliner Museum unstreitig den ersten Rang in ganz Deutschland ein, indem sie alles Dilettantenmäßige verschmäht, sich an das Große hält und mitunter massenhaft auftritt, wie sie denn unter anderen zweiunddreißig Gemälde von Rubens und darunter den höchst merkwürdigen Cyclus aus der Geschichte des Decius Mus, neunundzwanzig Bilder von van Dyk, fünfundvierzig Bilder von Franceschini, sechszehn Guido's, zehn Werke Rembrandt's, neun Bilder von Spagnoletto u. s. w. aufzuweisen hat.

Das alte, edle, mit der Geschichte Oesterreich's eng verwebte Haus Liechtenstein, das seinem Vaterlande fast ohne Unterbrechung tüchtige Staatsmänner und ausgezeichnete Krieger gab, zählte auch schon frühzeitig Freunde der Künste und Wissenschaften zu seinen Mitgliedern, und die erste Anlage für die Gallerie Liechtenstein mag ziemlich weit hinauf, vielleicht schon in das sechszehnte Jahrhundert reichen. Der eigentliche Gründer der jetzigen Sammlung, die einen ganzen Palast ausfüllt, war jedoch der in so mannigfacher Beziehung berühmte Fürst Joseph Adam von Liechtenstein, der in den Jahren 1699 bis 1711 den großen Palast in der Stadt baute und den schönen Wahlspruch führte: „Gott gab mir Reichthum, es ist daher billig, daß ich den Aermeren gebe." Er machte während seines Aufenthaltes in Italien die Bekanntschaft des dazumal sehr beliebten Franceschini, bei dem er viele Gemälde bestellte, und den er endlich auch bewog nach Wien zu kommen; er ernannte den Maler und Architekten Gaetano Fanti, welchen Prinz Eugen von Savoyen 1713 nach Wien berufen hatte, zum Director seiner Sammlung und gab ihm den Auftrag einen Katalog zu verfassen, der, in italienischer Sprache geschrieben, im Jahre 1767 in Wien bei Trattner gedruckt wurde. Auch Fürst Joseph Wenzel von Liechtenstein und dessen Nachfolger Fürst Joseph bereicherten die Gallerie durch neue Ankäufe, die dadurch jenen Umfang erreichte, den sie noch heute zu Tage besitzt.

Digitized by Google

Der erste Saal der Sammlung ist ganz von mitunter sehr großen Gemälden Franceschini's erfüllt, weßhalb er auch gewöhnlich der „Franceschinisaal" genannt wird. Man sieht meist Scenen aus der Götterlehre, und besonders solche, welche zur Darstellung von anmuthigen Frauengestalten Anlaß geben, nämlich Bilder aus der Geschichte der Venus und der Diana mit ihren Nymphen u. s. w., und ist nun auch Franceschini eben kein Hochmeister der Malerschulen Italiens, so verfehlen seine Bilder, und besonders hier, wo sie sich in so namhafter Zahl vorfinden, nicht ihres Eindruckes auf den Beschauer.

Der zweite Saal enthält eine der schönsten Perlen der ganzen Gallerie, nämlich die „Lautenschlägerin" von Carravaggio, ein Bild, in welchem sich der Meister, was Naturwahrheit, Durchführung und Farbe anbelangt, beinahe selbst übertraf, und welches wir deßhalb auch im Stiche mittheilten. Neben der „Lautenschlägerin" befindet sich eine Madonna von Carlo Dolce mit dem gewöhnlichen Fleiße dieses Meisters gemalt. Auch zeigt dieser Saal mehrere Bilder von Guido Reni (h. Hieronimus, h. Magdalena, h. Veronika und das bei den Damen beliebte Bild des auf dem Kreuze schlafenden Christuskindes). Sehr bemerkenswerth ist jedoch das „Haupt des Täufers Johannes" von Andrea del Sarto, das, wenn auch nur flüchtig gemalt, von größerer Innerlichkeit zeugt, als manches andere sehr umfangreiche Gemälde.

Im dritten Saale finden sich wieder mehrere Bilder von Guido Reni und darunter das große: „die Anbetung der Hirten", welches, da es nicht ganz vollendet ist, von der breiten Behandlungsweise und der grauen Anlage Kunde gibt, mit welcher Guido seine Werke zu beginnen pflegte; die Hände des ganz in dem Vordergrunde knienden Hirten sind nur mit kühnen Strichen und ganz grau in grau hingemalt. Dieser dritte Saal enthält auch eine Venus mit dem schlafenden Amor von Correggio, eine Sybille von Domenichino (?), eine sehr hübsche Madonna von Sassoferrato, eine Madonna von Francesco Francia (?), ein weibliches Bildniß mit „Giorgione" überschrieben, wahrscheinlich aber von dem älteren Palma herrührend, und manches andere mehr.

Der vierte ist der eigentlich königliche Saal der Gallerie Liechtenstein, denn hier wird der Besucher von den Bildern aus der Geschichte des Decius wahrhaft überrascht, und sein Erstaunen wächst um so mehr, wenn er daran denkt, daß sich außer den Gemälden aus der Geschichte der Maria von Medicis, welche Rubens für den Palast Luxenburg malte, kaum irgendwo ein ähnlicher Cyclus so großer, so herrlicher Werke von der Hand des Malerfürsten der Niederlande vorfindet. Derselbe Saal zeigt auch zwischen den Fensterpfeilern wieder mehrere Gemälde von Franceschini und rings an den unteren Theilen der Wände sind kostbare Tische, Bronzestatuen, und kleine plastische Gegenstände aufgestellt.

Der fünfte oder „van Dyk-Saal" zeigt eine reiche Fülle von Werken dieses trefflichen Meisters. Das Bildniß der Gräfin Maria von Thurn und Taxis (s. d. F.), der fälschlich sogenannte „Wallenstein", das Brustbild des Malers Caspar Crayer, gehören unzweifelhaft zu den schönsten Arbeiten van Dyk's, aber nicht minder das Portrait der Witwe des Erzherzogs Albrecht von Oesterreich, Donna Isabella Clara Eugenia von Spanien, dann der „Mann mit der Pelzmütze", der „Mann mit dem Kahlkopf", der „Mann mit dem Schaupfennig" und besonders das Bildniß der jungen Frau mit den etwas schräg stehenden Augen, deren Antlitz fast ganz ohne Schatten gemalt ist und dennoch vollkommen gerundet erscheint. Nebst diesen Werken

Digitized by Google

des Lieblingsschülers von Rubens müssen wir auch noch eines werthvollen Portraitbildes von van der Heelst erwähnen. Es stellt einen Mann in ganzer Figur mit dem Hut auf dem Kopf und einem Schwerte in der Hand vor und ist unter dem Namen des „holländischen Statthalters" bekannt.

In dem sechsten Saale finden sich wieder vorzüglich Gemälde von P. P. Rubens, unter denen als Stern erster Größe das Bild „die Söhne des Rubens" hervorragt, welches wir unseren Lesern ebenfalls im Stahlstiche vorführten und dabei die nöthigen Erläuterungen hinzufügten. Dicht neben diesem ausgezeichneten Werke hängt ein männlicher Studienkopf von Rubens, bei dessen glühendwarmem Colorit man in der That an die Worte des Guido Reni erinnert wird, der einst, vor einem Bilde von Rubens stehend, voll Verwunderung ausrief: „Mischt denn dieser Maler Blut unter seine Farben?" Nebst diesen und vielen Skizzen findet sich ferner ein ausgezeichnetes Bildniß eines Mannes von der Hand des Rubens und dann das fünfzehn Fuß hohe Gemälde der „Himmelfahrt der h. Maria." Auch ein Portrait von van Dyk, und zwar das des Erzherzogs Albrecht von Oesterreich, ist in diesem Saale aufgestellt, der noch mehre Werke niederländischer Meister zur Schau bietet.

Der siebente Saal zeigt unter Anderm zwei Bildnisse unter dem Namen Rembrandt, dann die „Geburt Christi" von Gerhard Honthorst, ein sehr fleißig gemaltes Portrait von van Keyser und eine Skizze von van Dyk, welche einen Bewaffneten zu Pferde darstellt und vermuthlich ein Entwurf zu einem größeren Bilde war.

Auch das zweite Stockwerk des Palastes ist gänzlich mit Gemälden ausgefüllt. Da es aber zu weit führen würde, auch hier Saal für Saal verfolgen zu wollen, können wir nur jener Bilder erwähnen, die sich durch ganz hervorragende Eigenschaften auszeichnen und hiezu gehören:

In seiner Art „der Sieg des Todes" vom alten Pieter Brueghel, ein höchst wunderlich „lustigtrauriges" Bild, das mit seinen Hunderten von Figuren eine ganze Menge zu schauen gibt und Düsterheit und gute Laune in sich vereinigt. — Ferner eine lebhaft componirte Feuersbrunst von Poel, mit Kähnen, die sich dem Brande nahen, dann eine Sturmlandschaft von Loutherbourg; des weiteren mehrere Thierstücke von Ruthard; ausgezeichnete Jagdhunde von P. Snayers, die „Versuchung des h. Anton" und die „Affengesellschaft" von Teniers d. j.; ein Räuberüberfall von Wouwermann; Landschaften von Berghem, schöne Ostade —, das lebensgroße Bildniß des Gerhard Dow und dann von Rembrandt: „Diana und Endymion", voll Zauber der Farbe und des Tones, obwohl dieser Endymion kaum mehr ist als ein gewöhnlicher holländischer, dicknasiger Jägerbursche. Ferner findet sich von diesem Meister sein eigenes Bildniß in Bauertracht und das ganz ausgezeichnet schöne Portrait eines Mannes mit einer Pelzmütze, von der eine Feder emporwallt.

Von Werken aus den italienischen Schulen zeichnen sich hier aus: Die Madonna von Perugino, wo besonders der Kopf der heiligen Mutter mit großer Zartheit vollendet ist; der h. Christophorus von Garofolo, die Copie des Giulio Romano, nach dem Johannes in der Wüste von Rafael und eine Madonna von Moretto da Brescia. Aus der spanischen Schule findet sich ein Kopf von Murillo und der „Raucher" von Diego Velasquez (s. d. Folge).

Von Malereien der neuesten Zeit, und vorzüglich aus der Wiener Schule, finden sich: P. Krafft's „Ossian"; Orpheus und Euridike und noch ein zweites mythologisches Gemälde von

H. Füger, antikhiſtoriſche Bilder von F. Caucig und Ant. Petter, das Bildniß Thorwaldſen's von F. Amerling, Landſchaften von Rebell, Wutky und Fiſchbach und vieles andere mehr.

Schon dieſer ſchnelle Flug durch dieſe Gallerie, gibt Kunde von dem ungewöhnlichen Reichthum der ganzen Sammlung, aber der Deciussaal allein reicht ſchon hin, den ſinnigen Beſchauer, den wahren Kunſtfreund tagelang zu feſſeln, ſo wie er an den Bildniſſen van Dyks bei längerer Betrachtung immer neue, immer anziehendere Schönheiten finden wird.

Marc Antonio Franceschini.

Die Kunſtgeſchichte zählt ſieben Künſtler, welche den Namen Franceschini tragen. Einer davon, Gasparo, war um 1620 Bildhauer zu Volterra, und ein anderer, Domenico, um 1700 Kupferſtecher zu Verona; die übrigen fünf jedoch waren Maler, und aus ihnen leuchtet Marc Antonio als bei weitem der Geſchickteſte und Berühmteſte bedeutend hervor.

Bologna, eine der vier größten Kunſtſtädte Italiens, war die Heimat Marc Antonio's. Er wurde daſelbſt im Jahre 1648 geboren und zeigte ſchon ſehr frühzeitig bedeutende Anlagen für die Malerei, weßhalb er denn die Werkſtätte des Galli Bibiena beſuchte, der ihm die erſten Anfangsgründe beibrachte. Da dieſer Künſtler aber mehr Architekt als Maler war, begab ſich Marc Antonio in der Folge in die Schule des Carlo Cignani, wo er raſche Fortſchritte machte und ſeinem Meiſter ſehr bald hilfreiche Hand leiſten konnte, ſo daß ſich das Verhältniß zwiſchen Schüler und Meiſter binnen Kurzem in eine warme, freundſchaftliche Verbindung verwandelte.

Der Meiſter hatte aber auch Keinen unter ſeinen Schülern, der ſich ſo ganz in ſeine Malweiſe hinein gearbeitet hätte, wie Marc Antonio, deßhalb ſuchte Cignani auch ſeinen Liebling zu feſſeln und behielt ihn mehrere Jahre bei ſich.

Endlich aber brach ſich der junge Franceschini doch eine eigene Bahn und zwar mit ſolchem Glück, daß er Beſtellungen über Beſtellungen bekam, denn er hatte ſich beſtrebt, das Anmuthige von Guido's Bildern zu erreichen und malte wie dieſer am liebſten zierliche weibliche Geſtalten. Im Jahre 1702 bekam er einen Ruf nach Genua, und 1711 verſchrieb ihn Clemens XI. nach Rom, wo er Cartons zu den Moſaik-Altarbildern der St. Peterskirche zeichnete, die ſo viel Beifall erhielten, daß ihm der Papſt den Chriſtusorden ertheilte. In dieſer Stadt der ſieben Hügel machte er auch die Bekanntſchaft des Fürſten Joſeph Adam von Liechtenſtein, der ſo großes Gefallen an ſeinen Werken fand, daß er ihm eine Menge von Aufträgen ertheilte und ihn zuletzt ſogar veranlaßte nach Wien zu gehen.

Franceschini bekam auch eine Einladung von dem Churfürſten von der Pfalz. Er lehnte ſie jedoch ab, was er gleichfalls gethan hatte, als ihn Luca Giordano bewegen wollte nach Madrid zu kommen. Marc Antonio war ſehr fleißig und ſehr ſchnell, auch malte er faſt immer nur die Figuren und ließ die Lüfte und landſchaftlichen Hintergründe von Anderen, hauptſächlich aber

von ſeinem Schwager Guaini verfertigen. Seine Bilder, obgleich im Allgemeinen ſehr beliebt, zeigen im Ganzen doch eine gewiſſe Monotonie, namentlich haben ſeine Frauenköpfe, welche alle aus einem gleichen idealen Motiv hervorgingen, eine Art von Familienähnlichkeit, ſo daß ſogar eine Judith, eine Sybille und eine Diana ſo ziemlich als Schweſtern gelten könnten. Auch in ſeinen Gewandungen hat er gewiſſe, faſt immer wiederkehrende Farben und hier iſt es vorzüglich das unvermiſchte Ultramarin, das beinahe auf allen ſeinen Bildern vorkommt. Er malte auch viel auf naſſen Kalk und ſein beſtes Werk dieſer Art war das Deckengemälde in dem großen Raathſale zu Genua, welches von A. R. Mengs oft ganze Stunden lang bewundert wurde, das jedoch bei dem Brand von 1777 leider gänzlich zu Grunde ging. Eine ſeiner Hauptgeſchicklichkeiten beſtand darin, große Räume mit gefälligen Bildern auszufüllen. Er führte ein ziemlich ruhiges, ungeſtörtes Künſtlerleben, erreichte bei ſeiner großen Thätigkeit (er ſtarb 1729) ein Alter von einundachtzig Jahren und iſt als der letzte edle Ausläufer der carraccifchen Schule zu betrachten.

Von ſeiner Hand befinden ſich folgende Werke zu Wien.

Im k. k. Belvedere:
Die büßende Magdalena mit der Geißel.
Eine Charitas (die Landſchaft iſt von Guaini).
Die Peſt zu Mailand (1576) mit dem h. Carl Borromäus.

In der Gallerie Liechtenſtein:
Venus und der todte Adonis.
Diana und ihre Nymphen üben ſich im Pfeilſchießen.
Ein Satyr und Diana.
Der ſtürzende Adonis.
Venus und Amor (ſ. d. Folge).
Diana und Endymion.
Diana entdeckt das Vergehen der Calliſto.
Venus und Adonis.
Eine ſchlafende Venus.
Ein liegender Pan.
Ein liegender Greis.
Eine liegende Nymphe.
— Desgleichen —
— Desgleichen —
Eine Nymphe, welcher durch einen Amorin ein Dorn aus dem Fuß gezogen wird.
Das Begräbniß des Adonis.
Die flüchtende Diana.
Latona mit den Bauern.
Zwei jagende Jünglinge.
Der todte S. Sebaſtian wird von einer Frau vom Baume abgelöst.
Die Findung Moſis.

Daphne in den Lorbeer verwandelt.
Loth und ſeine Töchter.
Apollo, Ceres und Flora
Diana, Mars und Venus } Deckenſtücke.
Zeus und Mercur
Latona mit ihren Kindern Apoll und Diana.
Betende Kinder.
Die Erlegung des Actäon.
Drei Amoretten.
Flora (rundes Deckenſtück).
Rebekka am Brunnen.
Eos entführt den Orion (rundes Deckenſtück).
Die Verwandlung des Actäon in einen Hirſch.
Joſeph und die Frau des Potiphar.
Tarquinius und Lukrezia.
Die Kraft, durch eine weibliche Figur dargeſtellt, welche ein Stabbündel (Fasces) in Händen hält (Ovales Bild).
Die Weisheit mit Spiegel und Schlange (Gegenſtück zu dem Vorigen).
Eine Gruppe badender Kinder. (Alle dieſe mitunter ſehr großen Bilder haben lebensgroße Figuren.)
Ein ſchlafender Amor (klein).
Narziſſus, der ſich im Bache ſpiegelt.
Das Chriſtkind, das auf dem Kreuze ſchläft.

Venus und Amor.

Gemälde von Franceschini.

(In der Gallerie Liechtenstein.)

Der ganz einfache Gegenstand erklärt sich von selbst. Die Göttin der Liebe — hier eigentlich doch nur mehr eine hübsch gewachsene Frauengestalt, ist in der Sommerschwüle auf ihr Lager hingesunken und entschlummert. Ihr Söhnchen — Amor, wie der beigegebene Bogen andeutet — theilt das Vergnügen dieses Schlummers, und so bilden beide eine Gruppe von angenehmer Zeichnung, zarter Färbung und guter Modellirung. Das Ganze ist eigentlich nichts Anderes als ein Figuren-Stilleben, denn Seelenausdruck und Gemüthsbewegungen können bei Schlafenden wohl kaum dargestellt werden. Da aber der menschliche Körper schon an und für sich schön ist und bei weiblichen Gestalten noch die eigenthümlichen Reize des zarteren Geschlechtes hinzutreten, wird diese schlafende Venus stets ihre Verehrer finden, wie sie denn auch vielleicht das Beste unter den neununddreißig Bildern Franceschini's sein dürfte, welche in der Gallerie Liechtenstein zu finden sind.

Digitized by Google

Venus und Amor

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Digitized by Google

Carlo Dolce (Dolci).

Wenn je der Name eines Malers mit ſeinen Leiſtungen in irgend einer Beziehung ſtand, ſo iſt dies bei Carlo Dolce der Fall, denn ſeine Bilder ſind in der That „ſüß“ zu nennen. Alles iſt weich, alles verſchmolzen, alles mit faſt frauenhafter Sorgfalt und Glätte vollendet, alles mit einem gewiſſen Glanz übergoſſen, weßhalb er denn auch ein großer Liebling der Kunſtliebhaber und vorzüglich der kunſtfreundlichen Damen wurde, welche für ihre ſtillen Hausaltäre keinen beſſeren Maler finden konnten als ihn, der alles Kecke, alles Rauhe, alles Gewaltige zu fliehen ſchien.

Eben ſo ſanft wie ſeine Malerei iſt wohl auch ſein Leben dahin geglitten, denn wir finden in keinem der Kunſtſchriftſteller auch nur irgend ein beſonderes Ereigniß aufgezeichnet. Er ſaß an ſeiner Staffelei, malte ſeine zarten Bilder, ließ ſich bezahlen, aß und trank und malte wieder bis er alt wurde. Er erblickte das Licht der Welt 1616 zu Florenz und ſtarb daſelbſt in ſeinem ſiebenzigſten Jahre (1686). Er hatte die Schule des Giacopo Vignali, nach Anderen jene des Matteo Roſſelli beſucht und den weichen Pfad eingeſchlagen, welcher von Federico Barroccio bereits angebahnt war.

Seine Bilder, die ſich nie auf großartige Stoffe einlaſſen, ſondern ſich meiſt nur auf Köpfe oder halbe Figuren beſchränken, ſtachen nicht nur von den nüchtern-ernſten Werken eines Fieſole, Cimabue, Gaddi, Giotto u. A., ſondern auch von den gigantesken eines Bonarotti, den tief durchdachten des da Vinci und denen aller übrigen großen Maler ſo angenehm ab, daß ſie in der ſogenannten „mittleren Kunſtwelt“ den ſchon oben erwähnten Beifall finden mußten und ſo gute Waare wurden, daß ſich mehrere gleichzeitige Copiſten und Nachahmer fanden (A. Lori, B. Mancini), deren Arbeiten noch bis heute für echte Dolci's verkauft werden. Am beſten imitirte ihn aber ſeine Tochter Agneſe Maria.

Die Engländer ſind namentlich außerordentliche Verehrer von Dolce's Gemälden.

In Wien finden ſich folgende Werke von ihm:

Im k. k. Belvedere:
Eine h. Maria (ſ. d. Folge).
Chriſtus mit dem Kreuze (Bruſtbild).
Die ſchmerzhafte Maria (Bruſtbild).

Die Aufrichtigkeit, eine weibliche, mit Lilien bekränzte Geſtalt, welche in der Rechten ei ſtrahlendes Herz hält.

In der Gallerie Eſterhazy:
Ein Bruſtbild der h. Maria.

In der Gallerie Schönborn:
Eine h. Katharina.

In der Gallerie Liechtenſtein:
Eine Madonna (Bruſtbild)
Ein weiblicher Kopf (?)
Chriſtus mit Dornen gekrönt (?)
Die h. Maria, das Jeſuskind und Anna (?)

In der Sammlung Heizmann:
Ein Madonnenkopf von Agneſe Maria's Hand.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Die heilige Maria mit dem Jesuskinde.

Gemälde von Carlo Dolce.

(Im k. k. Belvedere.)

Nur wenig läßt ſich über ein Gemälde ſagen, deſſen ſtofflicher Inhalt ſo einfach iſt, daß das Bild nur durch die Art der Ausführung Intereſſe erwecken kann, wie das hier wirklich der Fall iſt, indem dieſes Werk des Carlo Dolce allgemein zu den beſten ſeiner Leiſtungen gezählt wird und den Namen „der Jungfrau mit dem zum Himmel weiſenden Kinde“ erhielt.

Was Fleiß, Feinheit der Vollendung, Glätte und Verſchmelzung anbelangt, kann man es ſelbſt den berühmteſten Werken von Dolce's Hand an die Seite ſetzen. Nur ſind die Schatten, wie das bei dieſem Meiſter faſt immer der Fall iſt, durch die zu häufigen Laſuren, vielleicht aber auch durch das Schwarz, deſſen ſich Dolce zur Unterlage bediente, etwas ſtark nachgedunkelt. Die Draperien ſind fließend und weich, obwohl ſie ſonſt bei Dolce oft durch ſeine zu große Ausführung ſteif und blechartig (wie z. B. bei der mit Lilien gekrönten „Aufrichtigkeit“) wurden.

Jakob Ruysdael.

Jakob Ruysdael war der berühmteſte Landſchaftmaler der Niederländer. Allein er war noch etwas, nämlich Arzt, und hatte ſeltſamer Weiſe viel früher, als er den Pinſel ergriff, ſchon manche glückliche Heilung zu Stande gebracht. Sein Vater war, wie man dazumal ſagte „Ebeniſt," das iſt Kunſtſchreiner, und wollte aus dem Knaben, der ihm 1635 (nach Anderen 1643) zu Haarlem geboren wurde, einen gelehrten Herrn machen. Er gab ihn deßhalb, obgleich Jakob ſchon in ſeinem zwölften Jahre aus eigenem Antrieb ganz gute Bildchen malte, in das Collegium und ließ ihn Medizin und Wundarznei ſtudiren, und vielleicht hätte Ruysdael über ſeinen wiſſenſchaftlichen Arbeiten, die in ſeiner Jugendzeit von ihm ſo ſehr geliebte Malerkunſt gänzlich außer Acht gelaſſen, wenn nicht eben dazumal Berghem und Hobbema ſo großen Ruf gewonnen hätten, daß ſich Ruysdael entſchloß, den erſteren aufzuſuchen, um im Vereine mit ihm die landſchaftliche Natur zu ſtudiren und zu zeichnen und zu malen. Aber bald hatte Ruysdael, wie dieß bei ſeiner wiſſenſchaftlichen Bildung vorauszuſehen war, ſeine Nebenbuhler überflügelt, denn er malte nicht nur Gegenden oder anmuthende Waldpartien und liebliche Gründe, ſondern eigentlich künſtleriſche Landſchaften, die oft einen tieferen dichteriſchen Sinn in ſich tragen und den Beſchauer in Nachdenken verſinken machen. So ſtellte er z. B. die düſtere Stille eines Sumpfes dar, mit ſeinen tiefen, wehmüthig einſamen Schatten, oder er malte den toſenden Sturzbach oder die lange Haide mit dem ſturmbewegten Gewölk. Niemand wußte beſſer als er, den Waldesduft und Windeshauch wiederzugeben, die ſeine Eichenforſte wirklich zu durchweben ſcheinen, und ſein „Judenfriedhof" zu Dresden iſt ein durch und durch poetiſches Bild, eine zum Gedichte gewordene Landſchaft.

Aus dem Leben dieſes Künſtlers iſt im ganzen nur wenig bekannt. Man erzählt, daß er ſich nie verheirathen wollte, damit er in ſeinem Wirken nicht geſtört werde und daß er ſeinen alten Vater unterſtützen könne. Auch ſoll ihm in der Umgegend von Rom, welche Stadt er in Geſellſchaft eines Mitkünſtlers beſuchte, folgender Vorfall begegnet ſein. Die beiden jungen holländiſchen Maler ſaßen in der Campagna und zeichneten, als zufälligerweiſe ein Cardinal vorüberfuhr, der bei dem Anblicke der jungen Leute ſeinen Wagen halten ließ, und ausſtieg, um die Arbeit der Beiden zu beſehen. Der vornehme geiſtliche Herr war überraſcht von der Schönheit der Zeichnungen, lobte

die jungen Künſtler, nannte ſeine Wohnung und verſprach ihnen ſeinen wärmſten Schutz. Als er wieder weggefahren war, zeichneten die Beiden noch eifriger und ſetzten ihre Arbeit durch mehrere Tage unausgeſetzt fort, wagten ſich immer tiefer in die damals ziemlich unſichere Campagna und ſprachen und träumten ſo viel von ihren Hoffnungen und ihrem herannahenden Glücke, daß ſie alles Andere vergaßen und ſich mit einemmale von Banditen umringt ſahen, die ihnen Alles, was ſie bei ſich hatten, unbarmherzig abnahmen, ſo daß die armen Burſche Nachts und im bloßen Hemde nach Rom zurückwandern mußten, wo ſie ſich in der größten Verlegenheit nach dem Palazzo des erwähnten Cardinals begaben, der ihnen, ſeinem Worte getreu, das Verlorene erſetzte, und ſie auch fernerhin unterſtützte. Indeſſen iſt es noch gar nicht hiſtoriſch ermittelt, ob Ruysdael je in Italien war!

Die Werke des Jakob Ruysdael, deſſen um zwanzig Jahre älterer Bruder Salomon gleichfalls Maler war, aber faſt ausſchließlich Marinen fertigte, ſind ebenſo verbreitet, wie hochgeſchätzt. England beſitzt viele ſeiner Werke erſten Ranges. Zu Florenz, im Haag, zu Kopenhagen, Dresden, München ſind ebenfalls herrliche Werke von ſeiner Hand. Das Muſeum zu Berlin zählt nur drei Bilder von Jakob Ruysdael, die auch nicht zu ſeinen vollkommenſten Leiſtungen gehören. Echte Ruysdael's ſind, außer in den ſtändigen Gallerien, nur ſelten zu finden und haben dann natürlicher Weiſe einen hohen Preis. So kaufte Lord Landsdowne den berühmten Seeſturm aus der Gallerie Brancamp um 5350 fl. C. M. — Ruysdael, welcher ſchon in ſeinem ſechsundvierzigſten Jahre (1681) zu Haarlem ſtarb, radirte auch zehn Blätter in Kupfer, von denen einige ſehr ſelten ſind.

Wien beſitzt folgende Gemälde von der Hand dieſes großen Meiſters, der einen ganz neuen, eigenthümlichen Schwung in die Landſchaftmalerei brachte und noch immer als höchſtes Vorbild für alle neueren Maler dieſes Faches gilt:

Im k. k. Belvedere: Eine große Waldlandſchaft mit einem Bach, durch welchen ein Fahrweg führt. Sehr ſchön, aber ſtark nachgedunkelt. — Eine kleine Aulandſchaft. Bezeichnet mit einem verſchlungenen J. und R.

In der Gallerie Eſterhazy: Ein Sumpf. — Ein Flußufer mit einem dürren Baum. — Eine Landſchaft mit einem Waſſerfall. — Ein Theil eines Gartens, vorne Ziegen und Schafe.

In der Gallerie der k. k. Akademie: Landſchaft mit einem Walde. — Desgleichen mit einem ſtehenden Waſſer, (ſtark nachgedunkelt). — Desgleichen mit einem Grabmale. — Eine Gegend zwiſchen Zäunen (ſ. d. Folge). — Eine Landſchaft mit einer Ruine.

In der Gallerie Czernin: Ein Seeſturm. — Ein Wald mit einem Bache. — Eine kleine Landſchaft mit einem Waſſerfall, trefflich erhalten. — Eine überhöhte Landſchaft mit einem Waſſerfalle.

In der Gallerie Harrach: Landſchaft mit einem Fluß.

In der Gallerie Schönborn: Landſchaft mit Feldern und einer Ferne. Neben einem Walde ſtehen Kühe im Waſſer.

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

Landschaft mit Zäunen.

Von Jakob Ruysdael.

(Aus der k. k. Gallerie der Akademie der Künste.)

Die meisten Landschaften, welche Ruysdael malte, haben ihre Motive in den Umgegenden von Amsterdam, und ein Lieblingsgegenstand für ihn war der Wald der welligen Ebenen Hollands, der von Lehmgründen unterbrochen oder von einem Bache durchzogen ist und den Beschauer in jenes eigenthümliche Gefühl versetzt, welches Poeten durch Gedichte und Novellen über „Waldeinsamkeit" zu schildern versuchten. Manchmal jedoch wich Ruysdael von diesem Grundthema, welches er so vortrefflich zu behandeln wußte, ab, und brachte einen etwas mehr nordischen Charakter in seine Bilder, indem er Berge und stürzende Gewässer darstellte und Tannen und Fichten auf die Abhänge der Felsen malte, die mit ihren geraden Stämmen stolz in die Luft ragen.

Aber zu den seltensten Motiven Ruysdael gehört ohne Zweifel die Landschaft mit Planken und Zäunen, welche wir hier im Stahlstiche bringen. Sie gehört ganz gewiß der Umgegend von Antwerpen an, und der Künstler faßte die Idee, dieses eigentlich Unmalerische malen zu wollen, vermuthlich auf einem seiner abendlichen Spaziergänge, wo er zwischen den Bauerngärten eines Dorfes dahinwandelte.

Dieses trefflich gemalte Bild mit seinen nichts weniger als großartigen Linien liefert einen schlagenden Beweis für den alten Künstlerspruch: „Nicht das was du malst, sondern wie du es malst, gibt den Ausschlag." Denn es kann kaum einen alltäglicheren Stoff geben, als diese Gartenplanken mit ihren sich stets wiederholenden Linien und dem eintönigen Grau, und doch besitzt dieses Bild einen Reiz, den so mancher andere Landschaftmaler trotz der gewaltigsten Gebirgslinien, trotz der üppigsten Vorgründe nicht hervorzubringen vermag, weil es nicht durch eine äußerliche, blos nachahmende, sondern durch eine innerliche Auffassung hervorgerufen wurde. Es wiederholt sich hier, was Jedermann auch anderweitig empfindet. Man geht nämlich kalt an den kolossalen Stein-Figuren des Giebels eines Palastes vorüber, während man oft ein kleines mittelalterliches Schnitzwerk, von so geringem Umfange, daß es sich mit den Händen bedecken läßt, stundenlang betrachten kann, man eilt selbst an dem ganzen schnörkelreichen, kostbaren Palast gleichgiltig vorüber,

Digitized by Google

während man unwillkürlich vor der baumbeſchatteten Hütte des Bauers ſtehen bleibt und ſich wünſcht, darinnen zu wohnen. Gemälde von der Größe einer Wand vermögen uns ganz kühl zu laſſen, während wir oft ein Bildchen von nur wenigen Geviertzollen wie einen wahren Schatz behandeln, und ſo geht es auch mit dieſer Landſchaft von Ruysdael, die das Alltäglichſte in einer Weiſe bringt, die es wirklich auf einen künſtleriſchen Standpunct hebt. Alles was König Midas berührte, wurde zu Gold — ſpricht die Mythe — aber gewiß iſt es, daß ſich Alles was in die Hände eines wahren Künſtlers gelangt, in Poeſie verwandelt und dadurch eine Anziehungskraft, eine Neuheit gewinnt, die den gewöhnlichen Menſchen in Erſtaunen ſetzt, da er nicht begreifen kann, wie der Andere aus ſo einfachen Dingen etwas ſo Intereſſantes zu machen wußte.

Digitized by Google

Guido Reni

Nicht leicht war wohl ein Maler beliebter als Guido Reni von Bologna, nicht leicht hatte einer größeres Glück, nicht leicht war irgend einer gutmüthiger, ja ſogar frömmer, als er, und doch hatte er einen Fehler, einen einzigen Fehler, der aber in ſeinem Wachsthum ſo mächtig wurde, daß er endlich alles Gute überbot, und ein düſteres Ende herbeiführte. Guido Reni war Spieler.

Er wurde 1575 geboren. Sein Vater trieb Muſik, behandelte die Flöte nicht übel und wollte, daß ſich Guido gleichfalls auf die Tonkunſt werfe. Da er jedoch des Knaben Neigung für die Malerei gewahrte, gab er ihn in die Schule des Calvart, wo Guido nicht lange bleiben mochte, da die Carracci größeren Ruhm beſaßen. In der Schule dieſer Akademiker machte der äußerſt talentvolle Guido ſo reißende Fortſchritte, daß er bald die Eiferſucht des Luigi Carracci erweckte, und deshalb mit dem einundzwanzigſten Jahre Schule und Vaterſtadt verließ und nach Rom wanderte, wo er ſich um ſo mehr geborgen glaubte, als auch Quercino da Cento zu ſeinen Gegnern getreten war. Die Stadt der ſieben Hügel ertönte bald von dem Ruf des jungen Meiſters, denn Keiner wußte ſo kräftig und zugleich ſo lieblich zu zeichnen und ſo ſchön zu malen, als er; doch als Beſtellungen auf Beſtellungen ankamen, als ſich die Freunde der Kunſt faſt ſämmtlich dem friſchen Sproß zuwandten, da begann auch der Neid — von Bologna aus ſorgfältig geſchürt — ſeine Schwingen zu regen.

Ceſare d'Arpino war dem Guido Feind, weil dieſer anmuthigere Geſtalten zeichnete, als er. Carravaggio war ihm Feind, weil er ſich von der Lieblichkeit der Reni'ſchen Bilder beeinträchtigt ſah. Albani haßte ihn, weil auch er weibliche Geſtalten malte, und weil ihm Carracci den Vorwurf gemacht hatte, daß eben Albani einen ſo gefährlichen Kunſtgenoſſen, wie Guido, veranlaßt hätte, nach Rom zu kommen. Lodovico erhob, um den jungen Günſtling in Schatten zu ſtellen, den Domenichino — aber all dieſer, die Zeit des Verfalls der italieniſchen Kunſt verkündende Handwerksneid war vergeblich, ja er ſchien gerade das Gegentheil herbeizuführen, denn Guido fand immer mehr Bewunderer, immer mehr Gönner und ſo viele Arbeit, daß er den Wünſchen der Beſteller kaum zu genügen vermochte. Papſt Paul V., der Herzog von Toskana und Cardinal Mazarin ſtanden an der Spitze ſeiner Verehrer und überhäuften ihn

mit Gunſtbezeugungen und Belohnungen, ja der Andrang um ſeine Arbeiten wurde endlich ſo groß, daß er, um ſich nur etwas Ruhe zu gönnen, Rom für einige Zeit verließ.

Er beſuchte Neapel und malte am Chor der Kirche des h. Martin, aber ſeine Gegner, hier weniger von hohen Perſonen zurückgehalten, wußten ihm den Aufenthalt ſo zu verbittern, daß er Neapel verließ, ohne ſein Werk zu vollenden. In Bologna feierte er aber doch einen Sieg, denn als er eine für Genua beſtellte Himmelfahrt Mariä für 1000 Scudi malte, während Andere nur die Hälfte der Summe begehrt hatten, — worüber die ganze damalige Bologneſiſche Schule wüthend wurde — machte ſein Bild ſo großes Aufſehen, und war ſo gediegen, daß ſogar Calvart und Lodovico ſagten, ihr ehemaliger Schüler habe ſich hierin ſelbſt übertroffen. Eines ſeiner vorzüglichſten Meiſterwerke, und überhaupt eines der ſchönſten Gemälde Roms iſt „Aurora", im Casino Rospigliosi, denn dieſes Werk entſpricht in der That allen Anforderungen des hiſtoriſchen Styles und beſitzt dabei eine Fülle und Klarheit der Farbe, die nur wenige Bilder mit ihm theilen. Wir wiſſen nicht, ob ſich Guido, außer bei ſeinem kurzen Aufenthalt zu Neapel, die Beſtrebungen ſeiner Neider ſehr zu Herzen nahm. Daß er ſie leicht mit Gleichgiltigkeit betrachten konnte, verſteht ſich bei ſeinem Glücke von ſelbſt, und er hätte das heiterſte, das angenehmſte Leben führen können, wenn nicht der erwähnte unſelige Hang zum Spiel in ihm gelegen wäre, der um ſo greller hervortrat, als Guido ſonſt ganz ehrenvoll daſtand, und ſogar mehr auf äußere Haltung und Förmlichkeiten hielt, als dieſes ſonſt bei Künſtlern der Fall iſt, die gewöhnlich nur allzugern über derlei Dinge hinweg ſehen. Wenn Guido malte, geſchah es immer mit einer gewiſſen Weihe. Er hatte einen koſtbaren Mantel um den linken Arm geſchlagen und — ſogar in Anweſenheit des Papſtes — ſein Barett auf dem Haupte. Schweigend mußten ihn die Schüler umſtehen, ſchweigend die Farben darreichen, denn vor ſeinem Bilde däuchte er ſich ein Fürſt. Seine Wohnung war übrigens höchſt einfach, er hatte nur das nöthigſte Hausgeräthe, denn er ſagte, daß Die, welche zu ihm kämen, wohl ſeine Bilder, keineswegs aber ſeine Möbel ſehen wollten; er lebte ſehr beſcheiden und züchtig, wies alle belobenden Zuſchriften, Gedichte und dgl. von ſich, und wenn er ein Lob anhören mußte, ſo bezog er es nicht auf ſich, ſondern auf die Kunſt.

War er aber beim Spiel, ſo ſchien der ſanfte Guido plötzlich ein anderer Menſch zu ſein, er wagte mehr und mehr, wurde immer aufgeregter, gewann oft, verlor aber noch öfter, und zwar Summen, die an das Unglaubliche grenzen, indem er manchen Abend an 2000 Dublonen einbüßte. Er machte ſich anfangs nicht viel daraus, denn er ſagte, ſo lange man Finger habe, könne man Alles wieder gut machen, das heißt: ſo lange er malen könne, wäre der Verluſt bald wieder hereingebracht. Der Zahlmeiſter des Papſtes, welcher Guido das Geld für ſeine Arbeiten im Vatikan zu geben hatte, kannte dieſe Leidenſchaft, und wollte ihre Ausbrüche dadurch hemmen, daß er dem Künſtler nicht allzuviel in die Hände gab, aber das konnte Reni nicht ertragen, er fühlte ſich durch dieſe Einſchränkung beleidigt und reiste, ohne Abſchied zu nehmen, nach Bologna. Der Papſt, anſtatt darüber erzürnt zu ſein, ließ ihn zur Rückkehr einladen, und Cardinäle und Fürſten ſandten ihre Wagen ab, um den ſo beliebten Meiſter abzuholen, und als er wieder in Rom war, gab ihm Paul V. freie Wohnung, einen fürſtlichen Tiſch und Roß und Wagen. Allein ſelbſt eine ſolche Auszeichnung hielt ihn nicht ab, ſeiner betäubenden Leidenſchaft zu fröhnen, in deren Aufwallung er ſelbſt Ehrengeſchenke verſchleuderte. Cosmos, Großherzog von Florenz, ſah einſt, wie Guido binnen einer Stunde einen koloſſalen Herkuleskopf malte; entzückt über die

ungewöhnliche Fertigkeit des Meisters, hing er ihm seine eigene goldene Halskette um, aber noch an demselben Tage war die schwere Kette wieder verspielt!

Beliefen sich die Spielschulden zu hoch, so fertigte er in der Schnelligkeit mehre Gemälde, weshalb man auch viele sehr flüchtig gemachte Bilder von seiner Hand findet, doch konnte auch dieses Mittel nur durch eine gewisse Zeit zureichen, und endlich war er — der reichste Maler seiner Tage — so in Schulden gerathen, daß ihn nach und nach alle seine Freunde verließen und Niemand mehr an ihm festhielt, als seine — Gläubiger. Er starb 1642 in einem Alter von 67 Jahren zu Bologna.

Guido's Gemälde lassen sich füglich in drei Reihen ordnen. Zur ersten und schönsten Reihe gehören jene, welche vollkommen durchgeführt sind und sich einer warmen Färbung erfreuen; — der „Kindermord" zu Bologna, die vorgenannte „Aurora" u. A. —

In der zweiten Reihe stehen jene, in welchen bereits ein kälteres Grau vorherrscht, die aber noch sorgsam durchgebildet sind, und zur dritten gehören jene oben erwähnten, fast skizzenförmigen Bilder, die, strenge genommen, oft nur deshalb beachtet werden können, weil sie den Namen eines so berühmten Meisters tragen. Das oft sehr auffallende, zuweilen sogar disharmonische Grau in späteren Bildern Guido's rührt daher, daß dieser Maler, wenig besorgt, wie seine Werke in Zukunft aussehen würden, alle seine Uebergänge mit Terra verde di Bologna mengte, welche sehr angenehme grünliche Töne gibt, mit der Zeit aber, besonders wenn sie nicht gehörig gereinigt wurde, gänzlich verfliegt, und die zur Grau-Mischung gehörigen Nebenfarben, nämlich Weiß und Schwarz, allein stehen läßt. Der Hauptcharakter in Guido's Werken ist eine gewisse Lieblichkeit, eine gewisse Weichheit, die ihn so allgemein beliebt machte, aber in seinen flüchtigeren Bildern zuweilen bis zu einer Art von Schlaffheit ausartet. Das Große, Dramatische, so wie die Durchbildung von Charakteren blieb ihm fremd.

In Wien befinden sich folgende Gemälde von seiner Hand.

Im k. k. Belvedere:

Taufe Christi (lebensgroße Figuren, warme Färbung).

Christus mit der Dornenkrone (Brustbild).

Eine Sybille (Kniestück).

Die vier Jahreszeiten, durch lebensgroße weibliche Figuren dargestellt. (s. d. Folge)

Maria mit dem Kinde, der kleine Johannes mit einem Vogel.

Der reuige Petrus (Bruststück).

Johannes der Täufer (Bruststück).

Die h. Magdalena (Bruststück).

Maria betet das schlafende Jesuskind an. (Oval. Bei dem Christuskinde ist der Mangel einer wärmeren Mischungsfarbe — das Verflüchtigen der Terra verde — so auffallend, daß das Roth der Wangen beinahe abgegrenzt dasteht.)

Die Darstellung im Tempel. Im Vordergrund spielt ein Knabe mit zwei Tauben (lebensgroße Figuren).

Ein Christuskopf mit der Dornenkrone.

Aus Guido's Schule: Maria mit dem Christuskinde, das einen Vogel hält. — Ein stehender Amor, bezeichnet mit F. F. v. d. F. — Eine Magdalena. — Von älteren Copien findet sich eine Lucretia.

In der Gallerie Liechtenſtein:
Johannes in der Wüſte.
Mutterliebe — eine Frau mit drei Kindern.
Amor mit Blumen.
Der h. Hieronymus in der Höhle.
Ariadne (?) auf einem Ruhebett.
Die h. Magdalena mit einem Engel.
Suſanna im Bade.
Magdalena mit einem Salbengefäße.
St. Johannes, leſend.
Bacchus und Ariadne.
Das Chriſtuskind auf einem Kreuze ſchlafend.
Johannes der Täufer (halbe Figur).
Sybille (halbe Figur).
Bacchus mit Trauben.
Flucht nach Egypten (in Quercino's Manier).
Die Anbetung der Hirten (großes Altarblatt, an manchen Stellen nicht vollendet).

In der Gallerie Eſterhazy:
Lucretia (ganze Figur).
Lucretia (halbe Figur).
Ein ſchlafendes Jeſuskind.
„Sehet den Menſchen" (halbe Figur).
David und Abigail.
Anbetung der Hirten (im Achteck gemalt).
Anbetung der Hirten (kleines Bild).

In der Gallerie Czernin:
Eine h. Familie.
Eine Madonna.

In der Sammlung Biehler:
Ein weiblicher Kopf (oval).

K. k. Gallerie in Belvedere

Malin sc.

Die vier Jahreszeiten

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Die vier Jahreszeiten.

Gemälde von Guido Reni.

(Im k. k. Belvedere.)

Guido, der wie noch mancher andere Zögling der Carracci'schen Schule durch seine anmuthigen weiblichen Gestalten berühmt war, stellte hier die vier Jahreszeiten durch allegorische weibliche Figuren und drei Amoretten oder Genien dar. Als Hauptfigur prangt die in weicher Ruhe hingelehnte Gestalt des Sommers, welche dadurch, daß sie fast gänzlich entkleidet ist und in der Rechten eine Art von Schweißtuch hält, auf die Wärme dieser Jahreszeit hindeuten soll. Der Knabe neben ihr tritt auf eine Melone und trägt eine Garbe von Aehren.

Rechts im Bilde sitzt die Nymphe des Herbstes; sie ist schon mehr bekleidet, und der ihr beigegebene Amorin hält eine Feige in der Hand. Weiter nach rückwärts ist die ebenfalls verhüllte Nymphe des Frühlings, deren Amorin — eine Andeutung auf das Erwachen der Natur und die sich verjüngenden Triebe, — den Bogen zu spannen beginnt. Ganz im Hintergrunde, und fast als Nebenfigur behandelt, zeigt sich eine ganz in Gewänder gehüllte Alte, die den schon bei uns nicht sehr geliebten, in Italien aber ganz ungern gesehenen Winter darstellt.

Das Bild ist auf Leinwand gemalt (7 Fuß breit und 6 Fuß 3 Zoll hoch). Die Figuren sind lebensgroß. Die Behandlung ist breit, die Farbe an manchen Stellen noch ganz wohl erhalten und die Zeichnung des Nackten gefällig, wie sich das bei Guido fast immer vorfindet.

Digitized by Google

Bartolomeo Schidone.

Bartolomeo wurde im Jahre 1559 zu Modena geboren und die Zeit ſeiner künſtleriſchen Studien fiel in die Periode, in welcher die drei Carracci zu Bologna ihre eklektiſche Schule errichteten, weßhalb auch er die ſehr mächtigen Einflüſſe derſelben empfand, wodurch mehrere Kunſtſchriftſteller und beſonders Malvaſia bewogen wurden, ihn wirklich für einen Schüler der Carracci zu erklären. Allein Bartolomeo ſchlug doch eine andere Richtung ein, denn die Werke eines Correggio, der mit ſeinem Farbenſchmelz und mit ſeinem Helldunkel ſo großes Aufſehen erregte, hatten einen zu großen Eindruck auf ihn gemacht, als daß ihm der akademiſche Gang in der Carracci'ſchen Schule hätte behagen können, auch fühlte er ſich, während dieſe Schule mitunter ſehr ſtark an der Antike hing, mehr zur Natur hingezogen und erreichte eben dadurch in der Folge einen bedeutenden Ruf, weil faſt jeder Bilderfreund durch die Kunſt an die Natur erinnert werden will, und das bloße Idealiſiren als einen Abweg betrachtet der in das Reich der Träumerei hinüber führt.

Durch dieſen naturaliſtiſchen Hang hatte Schidone einen Weg eingeſchlagen, wie für ihn keiner beſſer geweſen wäre, denn es ward ihm dadurch, wie nur wenigen Künſtlern ſchon bei ſeinen Lebzeiten hohe Ehre zu Theil, und beinahe eine Ueberſchätzung, die noch nach ſeinem Tode fortdauerte, indem ihn Marini als ein „Wunder der Kunſt" pries, Scanelli ſeines Lobes nicht ſatt werden konnte und Landon in ſeinen Annalen (II. 95.) behauptete, daß Schidone's Gemälde noch theuerer als jene des Rafael bezahlt wurden. Indeſſen war Schidone doch nichts weniger als glücklich zu nennen, denn er theilte mit dem ſonſt ſo liebenswürdigen Guido eine und dieſelbe unglückliche Leidenſchaft, die des Spieles, die ihn nicht nur oft von der Arbeit abhielt, ſondern auch häufig in Verlegenheiten ſtürzte, die ſehr leicht vermieden worden wären. Seine Gemälde ſind aus dem erſteren Grunde auch ziemlich ſelten, doch finden ſich auch mehrere ſehr große Werke von ſeiner Hand, beſonders Freskobilder, wie im Palazzo della municipalità zu Modena, welche er 1604 vollendete, oder die in Oel gemalte „Pietà" (der todte Heiland in dem Schooße ſeiner h. Mutter), welche ſich jetzt in der Akademie zu Padua befindet. Zu ſeinen beſten und vollendeteſten Werken gehören diejenigen Bilder, welche ſich in den Studii und der königlichen Gallerie zu Neapel befinden, nämlich, zwei h. Familien, eine Charitas mit drei Bettelkindern und zwei Kinder mit einer Lerntafel.

Schidone war ſpäterhin Hofmaler des Herzogs Ranunzio von Parma, fühlte ſich aber nicht ſehr zufrieden und wurde vor Unmuth und Verdruß förmlich krank, als er einſt eine ſo bedeutende Summe im Spiele verlor, daß er dadurch gänzlich unfähig wurde, ſeine ohnedieß ſchon namhaften Schulden zu bezahlen. Man erzählt auch, daß er eben an den Folgen dieſes Unmuthes in ſeinem ſechsundfünfzigſten Jahre (1615) zu Parma geſtorben ſei. Im Uebrigen ſind wenig Einzelheiten aus dem Leben dieſes Meiſters bekannt.

Zu Wien befinden ſich folgende Werke von ſeiner Hand.

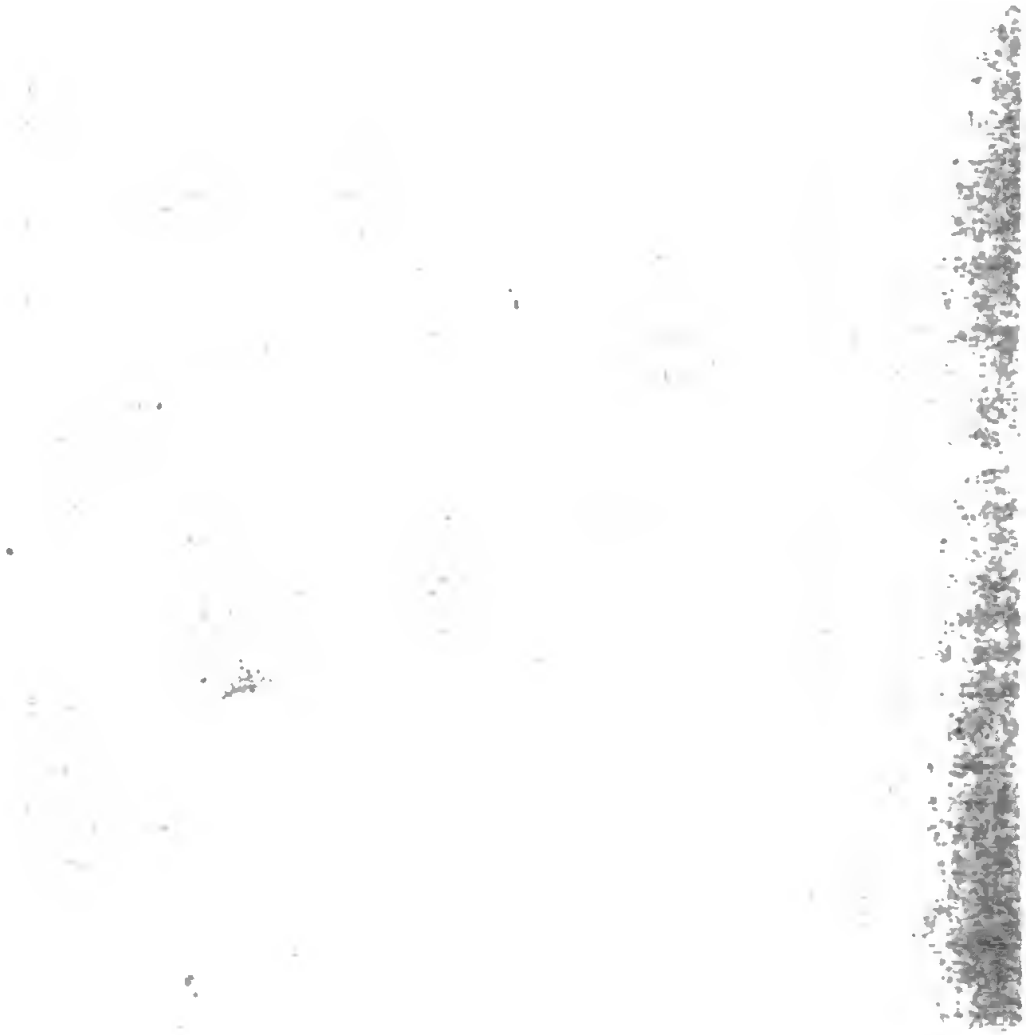
Im k. k. Belvedere:

Chriſtus in Emaus (ſ. d. Folge).

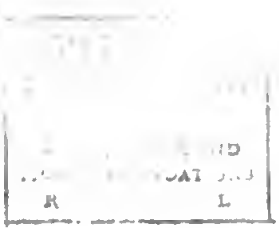
Eine Grablegung Chriſti (kleines Bild).

In der Gallerie Liechtenſtein:

Apoll und Marſias (?)



Christus in Emmaus



Christus in Emaus.

Gemälde von B. Schidone.

(Im k. k. Belvedere.)

Eine tüchtige Ausführung! — Welche breiten Lichter, welche kräftigen Schatten, welche Modellirung; wahrhaftig eines der beſten Oelgemälde des Schidonel — Es erfüllt alle Anforderungen, die man an die ſpätere bologneſiſche Schule in Beziehung auf den Vortrag machen kann. Bei alledem aber welch' unſtyliſirte Auffaſſung des Gegenſtandes, wie ſehr durch Nebenſachen in die Genremalerei hinüberſtreifend! — Dieſer Salat in der Schüſſel, dieſe zerſchnittenen Limonien, dies Champagnerglas, dieſer weiße Rettich ꝛc. ziehen das Auge des Beſchauers zu ſehr auf ſich und erinnern mit dem weißen Tiſchtuche und der Serviette, an eine der reinlicheren und beſſeren Oſterien zur Zeit des Schidone, in der Chriſtus der Herr und ſeine beiden Jünger zufällig zu Tiſche ſitzen.

Hat es aber Tiziano in einem ſeiner berühmteſten Bilder, welches denſelben Gegenſtand behandelt, und das unter dem Namen „la nappa“ bekannt iſt, viel beſſer gemacht?

Herrſcht nicht auch hier das Genremäßige vor? Und haben wir deßhalb ein Recht, ſolche Gemälde durchaus zu verdammen, weil ſie durch Nebendinge dem Jetztleben näher gerückt ſind, und weil das Coſtüm nicht genau eingehalten iſt? Wohin müßte man dann Dürer, Eyck, Leyden u. A. ſtellen, die ihre Landsknechte mitten unter den Apoſteln, mitten in der Paſſionsgeſchichte anbrachten? Es iſt vielleicht keine Tugend, Coſtümfehler zu machen, es war aber auch gewiß kein Laſter der älteren Meiſter, daß ſie die Begebenheiten der Evangelien ihrer eigenen Gegenwart näher zu rücken und dadurch ihren Zeitgenoſſen verſtändlicher zu machen ſuchten. Spielte ja doch auch der unübertreffliche Garrik ſeinen Hamlet in moderner Tracht, obwohl die Handlung des Stückes faſt in die Sagenzeit Dänemarks zurückfällt, und gewann dadurch die Gemüther ſeiner Zuſchauer mehr, als wenn er regelrecht coſtümirt erſchienen wäre.*)

*) Nur dürfen derlei Dinge nicht zu weit gehen. So wird es z. B. ſchon komiſch, wenn Tintoretto den Juden beim Mannaſammeln in der Wüſte Gewehre mit Radſchlöſſern gibt, oder ein anderer Maler, der den h. Joſeph als Zimmermann vorſtellte, dieſen an nichts Geringerem, als an einem Beichtſtuhle arbeiten läßt!

Laſſen wir alſo das Archäologiſche des Bildes und freuen wir uns an der markigen, männlichen Malerei, an dem kraftvollen Pinſel, der faſt an das Ueberlebensgroße ſtreifende Köpfe mit ſolcher Sicherheit modellirt und ſo gute Hände zeichnet. Auch in der Handlung iſt Leben. Kleophas breitet, da der Herr das Brod bricht, erſtaunt die Hände aus und der zweite Jünger hebt ſich, eben ſo ergriffen, vom Stuhle auf und blickt auf ſeinen Genoſſen hinüber als ob er ſagen wollte:

„Brannte nicht unſer Herz in uns, während er auf dem Wege redete und uns die Schrift aufſchloß?“ (Evang. Luc. 24 V. 32.)

Neptun und Amphitrite

NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Neptun und Amphitrite.

Gemälde von P. P. Rubens.

(In der Gallerie des Grafen v. Schönborn.)

Unter den vielen großen und herrlichen Gemälden von Rubens, deren ſich unſere Kaiſerſtadt mit Recht rühmen darf, iſt das vorliegende Bild das größte und ausgezeichnetſte von denjenigen ſeiner hieſigen Werke, welche Gegenſtände aus der Götterlehre darſtellen. Es iſt bekannt unter dem eingeſchlichenen Namen „Thetis und Neptun", allein Thetis war die Gemahlin des Peleus und die Mutter des Achilles und eine offenbare Gegnerin des Neptun, denn als ſich dieſer mit Juno und mit Apollon vereinigt hatte, um den Zeus gefangen zu nehmen, war es Thetis, welche die Verſchwörung aufdeckte und den hundertarmigen Briareus herauf rief, um Kronion vor den Angriffen der drei Verbündeten zu ſchützen. Auch mochte es Neptun wohl ſchwerlich vergeſſen, daß er es nur ihr zu verdanken hatte, aus dem Olymp auf die Erde verbannt zu werden, um bei Laomedon Taglöhnerdienſte üben zu müſſen. Die auf dem Bilde dargeſtellte Göttin iſt alſo Amphitrite, die Gemahlin des Neptun, welche auch Haloſydne genannt wird und unter der erſten Benennung die „Erde umgürtende", unter der zweiten die „gewaltige Wogen ſchlagende" See bedeutet. Sie wurde von den antiken Künſtlern gewöhnlich neben dem Neptun (Poſeidon) auf dem Muſchelwagen ſitzend abgebildet und zwar als eine kräftige, wohlgewachſene Frau. Auch Rubens folgte hier dieſer Darſtellungsweiſe, nur ſchmückte er in dem Reichthum ſeiner Phantaſie das Bild mannigfach aus, denn er wölbte über die Hauptgruppe hin ein Segel, welches das Angeſicht der Amphitrite beſchattet und dem Künſtler Gelegenheit darbot, einen Kopf im Helldunkel zu malen. Er umgab das Götterpaar mit Tritonen und Najaden, welche der Herrin der See Geſchenke aus dem Meeresgrunde darbieten, und brachte einen Löwen und einen Tiger, ein Nilpferd, ein Nashorn und ein Krokodil, nebſt Muſcheln u. a. dgl. an. Das Gemälde mit ſeinen etwas überlebensgroß gehaltenen Geſtalten, iſt ganz von Rubens eigener Hand und mit einer Virtuoſität und einer Lichtklarheit gemalt, wie ſie ſich eben nur bei Rubens eigenen Werken vorfindet. Ganz beſonders ſchön ſind die Thiere behandelt und erinnern ungemein an die berühmte Tigerin, die ihre Jungen gegen ein Krokodil vertheidigt (auf dem Bilde der vier Welttheile im k. k. Belvedere), welche ebenfalls von Rubens eigener Hand gemalt iſt. Rubens ließ nämlich, um Zeit zu gewinnen, die Thiere in ſeinen Bildern gewöhnlich von Snyders oder Fyt malen, da aber einige ſeiner Neider ausſtreuten, daß er dieß aus keinem anderen Grunde thue, als weil er ſie ſelbſt nicht malen könne, entgegnete er auf keine andere Weiſe, als daß er nun vor den Augen aller ſeiner Beſucher Thiere malte, welche ſich von denen von Snyders oder Fyt gemalten durch die unendlich leichte, großartige Behandlung und durch die dünnere, oft ganz durchſcheinend aufgetragene Farbe, mit einem Worte durch den Rubens'ſchen Geiſt unterſcheiden.

Von Diego Velasquez de Silva.

Wenn man Rubens mit Recht den Malerfürſten Vlamland's nennt, ſo kann Velasquez mit gleichem Grund als der königliche Maler Spaniens bezeichnet werden, denn auch er bewegt ſich nur in den höchſten Kreiſen, auch er war eine bedeutende Perſon am Hofe von Madrid, auch er erhielt von ſeinem König den Poſten eines Geſandten, und führte gleich Rubens das Leben eines hochgebildeten, reichbegüterten Mannes.

Don Diego war der Sohn des Juan Rodriquez de Silva und der Donna Geronima Velasquez, woher er nach ſpaniſcher Weiſe den Namen Velasquez de Silva bekam. Er wurde zu Sevilla 1599 geboren und ſeine Taufe erfolgte am 6. Juni jenes Jahres in der Kirche San Pedro. Der Knabe ſollte ſich, den Wünſchen ſeines Vaters zufolge, den Wiſſenſchaften widmen, und bekam deshalb eine ungewöhnlich ſorgfältige Erziehung; aber der weiße Rand der Blätter ſeiner Bücher hatte augenſcheinlich mehr Reiz für ihn, als die Lettern der Klaſſiker, denn er wußte den erſteren ſehr reichlich zu verzieren, ohne daß ihm Jemand geſagt hätte, daß ſchon Dürer oder Bonarotti Randzeichnungen gemacht haben. Deshalb änderte der kluge Vater auch ſeinen Sinn und gab den jungen Diego zu Francisco Herrera el viejo in die Schule, von deſſen Rauhheit er vielleicht hoffte, daß der Knabe von der Kunſt abgeſchreckt würde. Allein gerade dieſe Barſchheit des alten Herrera war der Prüfſtein für die Neigung des Knaben, denn dieſer ließ Alles ruhig über ſich ergehen, um nur zeichnen und malen zu können, ſchloß ſich aber, als er ſchon etwas reifer geworden war, von ſeinem richtigen Gefühle getrieben, an den gelehrten und freundſchaftsvollen F. Pacheco, deſſen Geſellſchaft und Lehren von dem beſten Einfluß auf den heranwachſenden Jüngling waren.

Diego ſtudirte am meiſten nach der Natur und nicht nach Meiſtern, wie das bei allen wahrhaft urſprünglichen Talenten der Fall iſt. Er hielt ſich ſeine Modelle und ſuchte, fern von ſchulgemäßer Malweiſe, Farbe und Ton am Leben ſelbſt auf, wodurch er am ſchnellſten erlernte, welche Farben ſich mit einander vertragen und welche nicht ſtimmen, und den einfachſten Farbenſatz erkannte, der eben neben einer ruhigen Maſſe von Grau, mit einigen wenigen lebhafteren Farben, die klarſte, harmoniſcheſte Wirkung hervorbringt, beſonders wenn die Gemälde auch in Beziehung

auf Räumlichkeit bedeutend werden. Diego malte in ſeiner früheſten Periode ſogleich Bildniſſe, welche ungemein anſprachen. In der zweiten Epoche ſtellte er Gegenſtände aus dem unteren Volksleben dar, z. B. den „Aguador de Sevilla“ (den Waſſerträger), „las Hilanderas“ (zwei ſpinnende Mädchen), „las Barrachos“ (der bäuriſche Bacchus) u. a. m., und erſt ſpäter ging er zu hiſtoriſchen Gegenſtänden und zu dem Portraitfache höherer Art über.

In dem Hauſe des F. Pacheco, welcher eine ganz beſondere Vorliebe für den talentreichen Diego gefaßt hatte, fanden ſich die beſten Köpfe, die Dichter, Gelehrten und Künſtler Sevilla's ein. Diego erweiterte durch dieſe Geſellſchaften ſeine wiſſenſchaftlichen Kenntniſſe auf die angenehmſte Art, und gewann eine feine Form des Umganges. Zugleich erreichte er ſchon ſolches Anſehen, daß ſich die günſtigſte Zukunft für ihn herauszuſtellen ſchien und ihn Pacheco zu ſeinem Eidam erwählte, indem er ſeine ſchöne Tochter Juana dem Diego zur Gemahlin gab. Mit dem dreiundzwanzigſten Jahre (1622) ging der junge Ehemann aber nach Madrid, denn er hatte zu viel von den Kunſtſchätzen dieſer Königsſtadt gehört, um nicht die Begierde in ſich zu fühlen, Alles mit eigenen Augen zu ſehen. Er blieb dort nur ein Jahr, hatte aber auch hier durch ſeine Gaben und durch ſeine Liebenswürdigkeit an dem Canonicus Don Juan da Fonſeca y Figueroa einen Freund gefunden, der Alles aufbot, um den jungen Künſtler in Flor zu bringen und deshalb ſo lange bei dem Duca d'Olivarez, Premier des Königs von Spanien, von Diego ſprach, bis dieſer endlich den König ſelbſt bewog, (1623) Velasquez nach Madrid rufen zu laſſen, wohin Pacheco ſeinen Schwiegerſohn begleitete, damit er, wie er ſich ausdrückte, ein Zeuge ſeines Ruhmes werden könne.

Der dankbare Diego malte hier das Bildniß Fonſeca's mit ſolcher Liebe, ſolchem Fleiße und ſolcher Wahrheit, daß ſogar Philipp III. davon begeiſtert wurde, der nun dem Künſtler einen Monatsgehalt von zwanzig Ducaten beſtimmte und ſowohl ſich ſelbſt, als den Cardinal Infant von ihm malen ließ. Das Bild des Königs, der zu Pferde dargeſtellt war, machte wieder ſo großes Aufſehen, daß es für alles Volk in der Hauptſtraße von Madrid aufgeſtellt wurde, und eine Menge von Gedichten und Lobpreiſungen hervorrief. Dafür wurde Velasquez noch in demſelben Jahre (31. October 1623) vom König mit einem weiteren Gehalte von 300 Ducaten und mit der Ernennung zum Hofmaler beſchenkt und ihm die beſondere Bezahlung jedes einzelnen Bildes zugeſichert. Auch beſchloß der König, ſich fürderhin nur von Velasquez malen zu laſſen. Bei den Entwürfen, welche von allen vorzüglichen Künſtlern Spaniens zu dem Denkmale für Philipp III. eingereicht wurden, gewann Diego ebenfalls den Preis, und dieſer bewirkte ihm die Stelle eines „Ugier de camera“ und das einträgliche Amt eines „Ayuda de camera del Rey.“

Man kann ſich aber die Freude und Begeiſterung des Velasquez denken, da (1628) der von aller Welt geprieſene Rubens als Geſandter nach Madrid kam. Diego hatte mit dem großen Künſtler ſchon öfter Briefe gewechſelt, als ſich aber die beiden edlen Männer perſönlich kennen lernten, ſchloſſen ſie, fern von allem Künſtlerneide, fern von aller Intrigue und gegenſeitig von ihrer Meiſterſchaft und ihrem Weſen entzückt, eine ſo innige Freundſchaft, daß der große Vlamänder alle Zeit, die ihm ſeine Geſchäfte frei ließen, dem biedern Spanier widmete, mit dem er die Anſichten über die Kunſt in Italien und den Niederlanden austauſchte, und den ohnehin nur ſchlummernden Wunſch Diego's, Italien zu bereiſen, auf das Lebhafteſte anfachte. Rubens mochte in dieſer Beziehung auch auf Philipp IV. eingewirkt haben, denn dieſer, der lange Zeit

zögerte dem Velasquez Urlaub zu geben, willigte endlich in die Reise und ließ dem erfreuten Diego 400 Ducaten Reisegeld und die besten Empfehlungsbriefe darreichen. So fuhr Velasquez am 10. August 1629 von Barcelona nach Venedig, wo ihn der spanische Gesandte in sein Haus aufnahm.

Velasquez begab sich, nachdem er zu Venedig nach Tiziano, Paolo, Tintoretto u. A. gezeichnet und gemalt hatte, nach Rom, wo ihm Urban VIII. eine Wohnung im Vatikan anwies. Hier arbeitete er nach Michelangelo, zog aber nach der Villa Medici, wo ihm der spanische Gesandte eine eigene Werkstätte herrichten ließ. Nach ungefähr drei Vierteljahren fuhr Velasquez nach Neapel und eilte von hier (Anfangs 1631) nach Madrid zurück, wohin ihn der König berufen hatte.

—— Wie unähnlich war Velasquez dem Ann. Carracci! Auch er copirte nach Tiziano, Veronese, Michelangelo u. a. Meistern, wie diese Eklektiker, aber er gab keineswegs sein eigenthümliches Wesen auf, indem er die Vortrefflichkeiten Anderer ergründete, sondern kehrte, trotzdem daß er außerordentlich viel gelernt hatte, wieder als kein anderer, denn als der Spanier Don Diego de Silva zurück, wie auch Rubens als kein anderer denn als Rubens aus Italien zurückkehrte, was jedenfalls das entschiedenste Zeugniß von eigenthümlicher Urkraft gibt, indem hunderte von mittleren Talenten, besonders zu Rom, untergehen in den Formen, die auf sie eindringen, und alle Selbständigkeit verlieren!

Nagler sagt in seinem höchst schätzenswerthen Künstlerlexikon (Band 20, S. 16):

„Velasquez legte in das einfachste Portrait mehr Poesie und Schwung, als viele Historienmaler in ihre symbolischen Compositionen" (und Seite 17:) „Wenn er eine jener ritterlichen Figuren seiner Zeit zu malen hatte, deren Haltung eben so stolz war, wie die seinige, wurden seine Pinselstriche unwillkürlich kecker, männlicher, bravourartiger; das ihm gegenüberstehende Modell vergrößerte sich in seinen Augen und das Portrait gestaltete sich unter seinen Händen zu einem Historiengemälde."

Diese Aeußerung ist bei manchem von den Bildnissen Don Diego's wirklich vollkommen wahr; ja selbst der phlegmatisch-kühle Palomino in seinen „Vidas de los pintores" ꝛc. geräth vor dem Reiterbildnisse des Herzogs von Olivarez, der eben in die Schlacht sprengt, in laute Begeisterung und sagt: „Man sieht den Staub sich verdichten, den Rauch emporsteigen, man macht das Handgemenge mit, hört die Schwerter klirren und die Harnische ertönen!"

Ebenso gehört zu seinen vorzüglichsten Werken das Bildniß des Admirals Don Adriano Pulido Pareja, welches mit solcher Wahrheit vollendet war, daß man davon erzählt, daß König Philipp IV., der einmal in Gedanken versunken, den Saal betrat, in welchem es an die Wand hingestellt war, unwillkürlich ausrief:

„Que todavia estàs aqui? No te ho despachado yà, como no te vas?" *) und erst dann von seinem Irrthum zurückkehrte, als das Bildniß keine Antwort gab.

Solcherlei Werke mußten Velasquez immer noch höher heben, mußten ihm immer mehr und bedeutendere Arbeiten verschaffen. Wir sehen den Meister daher auch in einer steten Thä-

*) Was allerwege stehst du da? Habe ich dich nicht schon abgeschickt, warum gehst du nicht? (S. Palomino: Vidas de los Pintores etc. F. 81.)

tigkeit, bald Gemälde aus der Geſchichte, bald die Bildniſſe der vornehmſten Perſonen Spaniens, und unter andern auch das große Bild, den Einzug des Königs zu Lerida (8. Auguſt 1644) fertigen.

Mittlerweile hatte der König die Idee gefaßt, zu Madrid eine Kunſtſchule zu errichten, und ſandte daher ſeinen jetzigen Kammermaler Velasquez neuerdings nach Italien, auf daß er die nöthigen Abgüſſe u. dgl. ankaufe; zugleich ertheilte er ihm aber auch (S. Preciado, Arcadia pictorica und Lope de Vega) einen geheimen geſandtſchaftlichen Auftrag an Innozenz X., welchem zufolge der Künſtler vom römiſchen Hofe als außerordentlicher Miniſter behandelt wurde und ihm die Cardinäle Pamfili, Barberini, Aſtali und viele andere ſehr hochſtehende Perſonen ihre Aufwartung machten. Zu Rom malte er jetzt auch den Papſt, bei welchem Bilde ſich der ſchon früher erwähnte Fall einer Täuſchung wiederholte, indem der Camerlengo den Hofleuten zuflüſterte, ſtille zu ſein, da der Papſt im Hintergrunde des Zimmers ſei.

Die Akademie kam indeſſen nicht zu Stande, Velasquez mußte wieder zurück, bekam aber vom König als Lohn für ſeine Verdienſte, die Würde eines „Aposentador mayor“ oder Hofmarſchalles des königlichen Palaſtes. Jetzt malte Velasquez wieder ein großes Bild, und zwar ſein ausgezeichneteſtes Werk, welches unter dem Namen der „Familie“ allgemein berühmt wurde und die geſammte Familie des Künſtlers vorſtellt. Als es vollendet war und Jedermann — ſelbſt der König — über die ungemeine Wahrheit und die Herrlichkeit der Farben und Töne entzückt war, machte Philipp plötzlich die Bemerkung, daß nur noch eines fehle. Er ging dann zum Malerkaſten, tauchte einen Pinſel in die Farbe und — — malte dem Don Diego eigenhändig den Orden von St. Jago auf die Bruſt! — Nun war Velasquez „Hidalgo von St. Jago!“ — Luca Giordano aber ſagte, die „Familie“ ſei eigentlich „die Theologie der Malerei!“

Don Diego's Amt als Aposentador nöthigte ihn, im Jahre 1660 eine Reiſe nach Irun zu machen, um den Empfang der Infantin Donna Maria Tereſa vorzubereiten, welche den König Ludwig XIV. von Frankreich zum Gemahl nahm; aber die Beſorgniſſe bei einem ſo rückſichtvollen, für den ceremoniellen ſpaniſchen Hof ſo ſchwer zu erfüllenden Auftrag und vor Allem die Beſchwerden der Reiſe wirkten plötzlich ſo nachtheilig auf das Wohlſein Diego's, daß er nach der Heimkehr ſchwer erkrankte, und noch am 7. Auguſt 1660 — in ſeinem einundſechzigſten Jahre — ſtarb.

Seine treue Gemahlin Juana folgte ihm ſchon nach ſieben Tagen in die dunkle Gruft!

Velasquez hatte im höchſten Sinne des Wortes ein wahres, glänzendes Künſtlerleben geführt.

Von den Händen des Don Diego finden ſich folgende Gemälde zu Wien:

Im k. k. Belvedere:

Die eigene Familie des Künſtlers. Im Vordergrunde Donna Juana, die Tochter Pacheco's. Ganz rückwärts Velasquez an der Staffelei.

Das Portrait König Philipp IV., Knieſtück, lebensgroß.

Ein lachender Bauer mit einer Blume in der Hand, Bruſtſtück.

Das Portrait der Infantin Donna Margaretha, als Kind.

Ein ſpaniſcher Prinz, als Knabe, wahrſcheinlich Don Baltaſar Carlos, der Bruder der vorigen.

Eine ſpaniſche Prinzeſſin als Kind.
Eine desgleichen, mit einem Schoßhündchen.

In der Gallerie Liechtenſtein:
Der Raucher (ſ. d. Folge).

In der Gallerie Eſterhazy:
Das Portrait eines Papſtes (Bruſtſtück).

In der Gallerie Czernin:
Kopf eines Knaben.
Portrait König Philipp IV. von Spanien.

In der k. k. akademiſchen Gallerie:
Chriſtus als Knabe unter den Schriftgelehrten. (?)
Das Bruſtbild der Gemahlin König Philipp IV. von Spanien.
Skizze zu dem Reiterbilde König Philipp IV. (klein).
— Desgleichen. —
Skizze eines Cardinals zu Pferde.

Digitized by Google

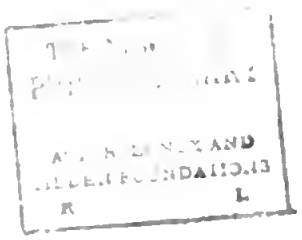
Der Raucher.

Gemälde von Don Diego Velasquez de Silva.

(In der Gallerie Liechtenſtein.)

Der Gegenſtand dieſes Bildes iſt ein einfacher. Es ſtellt einen wohlhabenden Spanier vor, der in ſeinem Lehnſtuhle ſitzt, ein Bein über das andere geſchlagen hat und raucht. Ein Diener, ein Hund und allerlei Geräthe erfüllen den übrigen Raum des Bildes. — Und doch ſind es hier zwei Dinge, die uns auffallen und die wir kurz beſprechen wollen. Zunächſt iſt man überraſcht, einen aus einer Pfeife rauchenden Spanier in Lebensgröße von einem ſpaniſchen Meiſter gemalt zu ſehen, da man ſich den Spanier immer nur mit ſeinem Cigarrito zu denken gewohnt iſt. Allein das Tabakrauchen war zur Zeit des Don Diego Velasquez in Spanien keine Seltenheit mehr, denn der Tabak wurde ſchon 1520 zu Yucatan aufgefunden und fünf Jahre ſpäter von dem Toledaner Franciſque Hernandez nach Spanien gebracht, wo er ſich — wie in ganz Europa und ſo zu ſagen, auf der ganzen Erde — bald einbürgerte und zum Bedürfniß machte. Velasquez konnte alſo ſchon viele und vornehme Raucher geſehen haben, die ihn auf die Idee brachten, einmal einen Solchen zu malen. Die Frage wegen eines pfeifenrauchenden Spaniers wäre alſo gelöst. Der zweite Punct berührt die von einigen Bilderfreunden aufgeſtellte Frage, ob dieſes Bild mit ſeinen dunklen Schatten, wirklich von der Hand des Velasquez ſei, da dieſer doch ſonſt ſo hell und klar zu malen gewohnt war. Wir glauben hierauf ganz beſtimmt mit einem Ja antworten zu dürfen und bemerken zugleich, daß es aus ſeiner erſten Periode ſtammt, in welcher er Geſtalten aus dem Volke zu malen liebte, wobei er ſo tief in die Farbe ging, daß er den Namen des „zweiten Carravaggio" — el segundo Carabagio — bekam, indem dieſer Meiſter ebenfalls ſehr dunkle Schatten malte. Wir haben dieſes Bild vorzüglich deshalb für unſer Werk gewählt, weil hier Velasquez eben in nicht gewohnter Weiſe erſcheint und weil derartige Bilder von ſeiner Hand in Deutſchland weit ſeltener ſind, als ſeine klaren, hellen Bildniſſe vornehmer Perſonen Spaniens.

Der Raucher



Pietro di Criſtofano Vannucci.

Genannt il Perugino.

„Dopo il cattivo tempo è necessario che venga il buono, e quando è buon tempo, si fabbricano le case per potervi stare al coperto quando bisogna.“

Dies war der Wahlſpruch des Pietro Perugino, den er ſtets vorzubringen pflegte, wenn man ihm darüber Vorwürfe machte, daß er etwas gar zu heftig nach Geld trachte.

Allein Pietro hatte eine ſehr harte Schule durchgemacht, denn er brachte ſeine Kinderjahre und ſeine Knabenzeit in der bitterſten und drückendſten Armuth zu, und hatte lange hindurch nicht einmal einen Begriff davon, was ein Bett ſei!

Ein ſehr armer Mann, Namens Chriſtofano Vannucci brachte 1446 in die Kirche zu Caſtello delle Pieve einen neugebornen Knaben zur Taufe, der den Namen Pietro erhielt, und mit der Zeit, trotz dem elenden Zuſtande, in welchem er die Welt betrat, der größte Meiſter und das Haupt der umbriſchen Malerſchule werden ſollte. Schon mit eilf Jahren kam der, ſelbſt von ſeinen Eltern vernachläſſigte Knabe als Laufburſche zu einem Maler von Perugia, der zwar auch nicht viel zu leiſten vermochte, aber deſto mehr davon ſprach, welchen großen Gewinn und welche Ehre die Malerkunſt einem geſchickten Mann einbringe, ſo daß ſich der kleine Pietro in den Kopf ſetzte, um jeden Preis ein ausgezeichneter Maler zu werden.

Und als er nun gar hörte, daß Florenz die Stadt ſei, in welcher man zuerſt zu jenem Ziele gelangen könne, hielt ihn, trotz ſeiner Mittelloſigkeit nichts mehr in Perugia zurück, er wanderte, alle Nöthen erduldend, nach Florenz, ging zu Andrea Verrocchio in die Schule, und machte, von Armuth und Ehrgeiz angeſpornt, ſo bedeutende Fortſchritte, daß er ſchon nach unglaublich kurzer Zeit im Stande war, eigene Bilder zu malen.

Freilich waren dieſe noch hart, allein es lag bei dem tiefen Ernſt, bei dem eiſernen Willen, mit welchem Perugino arbeitete, ſtets eine große Innerlichkeit in denſelben, und bald war er ſoweit vorgeſchritten, daß Francesco del Pugliese den Nonnen von Sta. Clara für ein Bild des Perugino das Dreifache ihrer Auslagen bezahlen und überdies noch eine Copie von ſeiner Hand machen laſſen wollte.

Nun ſtieg auch der Ruf des jungen Meiſters von Tag zu Tag, und mit dieſem Steigen kamen immer mehr Aufträge, ſo daß endlich auch die Bande der Dürftigkeit fielen und Pietro leben konnte, „wie es einem Menſchen geziemt.“

Daß er mit ſeinem Erworbenen ſorgfältig Haus hielt, läßt ſich nach ſeinen bitteren Entbehrungen wohl denken, daß er aber dabei nicht vom rechten Wege ablenkte, geht ſchon aus der kleinen Geſchichte mit dem Prior der Ingeſuati hervor, für deren Kloſter Perugino ſehr viel zu malen hatte.

Dieſer Prior trieb Chemie und war vorzüglich geſchickt in dem Bereiten des Ultramarin, dabei war er aber auch ein wenig geizig und verlangte deshalb von Perugino, welchem er eine gewiſſe Menge Ultramarin vorgewogen hatte, daß dieſer, wenn er eine blaue Draperie oder eine Luft male, nur in der Anweſenheit des Priors daran arbeiten ſolle, damit dieſer Letztere den Verbrauch der theuern Farbe überwachen könne. Perugino hatte wenig Vergnügen an dieſer knikkeriſchen Aufſicht, allein er entgegnete nichts, ſondern ſtellte, als er bei einem der großen Wandgemälde wieder einen blauen Mantel malte, einen neuen Topf mit reinem Waſſer neben ſich, in welchem er, nach je zwei bis drei Strichen, den Pinſel ſtets wieder auswuſch, worauf er natürlicher Weiſe neuerdings in die koſtbare Farbe tauchen mußte, ſo daß endlich der Prior, der den Ultramarin ſo reißend verſchwinden ſah, faſt verzweifelnd ausrief: „Es iſt doch entſetzlich was dieſer Kalk für Ultramarin frißt!“

„Seht Ihr's jetzt?“ entgegnete Pietro gelaſſen, während der Prior abermals in ſein Säckchen greifen mußte, und ſich dann etwas trübſelig entfernte.

Da er fort war, nahm Perugino den Topf, in welchem er den Pinſel ausgewaſchen hatte, goß das Waſſer langſam ab, trocknete den zu Boden geſunkenen Ultramarin und gab ihn des andern Tages dem ziemlich verdutzten Prior, indem er zu ihm ſagte:

„Mißtraut keinem ehrlichen Mann, er könnte ſonſt Luſt bekommen, ſich an Euch zu rächen. Hier habt Ihr Euern Ultramarin zurück, den ich hätte behalten können, da Ihr argwöhniſch und unwiſſend zugleich wart.“

Perugino's größte Thätigkeit fiel eben in jene Zeit, in welcher die von van Eyck erfundene Oelmalerei ihre erſte Verbreitung in Italien fand, wohin ſie von Antonello da Meſſina gebracht wurde, nachdem ſie lange Zeit ein Geheimniß der Niederländer geblieben war. Pietro ergriff dieſe neue Malweiſe, die im Vergleich mit der bisherigen Eiermalerei (alla tempera) und der Kalkmalerei (al fresco oder al secco) ſo viele Vortheile zeigte, mit großem Eifer. Allein die lebhafteren Italiener hatten nicht die Geduld eines van Eyck, ſondern übermalten zu haſtig, weshalb ihre Bilder und vorzüglich manche des Perugino, dem ſo viel an einem ſchnellen Erwerbe lag, ſehr häufig nachbräunten, oder in dem Schatten ganz ſchwarz wurden.

Jene große Sorge um Geld brachte den Signor Pietro einſt auch in eine ſehr unangenehme Lage, denn er trug, da er immer fürchtete, ſein Erworbenes zu verlieren, ſtets eine bedeutende Summe bei ſich, und da dies allmälig bekannt wurde, überfielen ihn auf ſeinem Heimwege vom Caſtell von Perugia einige Kerle, warfen ihn nieder und wollten ihn ermorden, um ihn bequem berauben zu können. Als er jedoch „um Gotteswillen“ bat, ihm wenigſtens das Leben zu ſchenken, ließen ſie ihn wieder frei, aber obwohl er Alles aufbot, um das Geraubte wieder zu bekommen, und wirklich auch den größeren Theil zurück erhielt, wurde er doch über den Verluſt und den Schrecken ſterbenskrank.

Da er ſich erholt hatte, wurde ſein Streben nach Geld noch größer. Er war ſchnell in der Arbeit, verdiente neuerdings ſehr viel und begann nun, gewitzigt durch jenen Ueberfall, zu bauen und Häuſer und Gründe zu kaufen, die man ihm weder entwenden, noch gewaltthätig rauben konnte. Auch erweichte ſich endlich ſein dem ſchönen Geſchlechte ziemlich verſchloſſenes Herz, und er heirathete ein ausgezeichnet ſchönes Mädchen, welches er ſo ſehr liebte, daß er es als Frau, ſowohl in als außer dem Hauſe, nicht anders als in dem ſchönſten Putze ſehen wollte und ſie oft mit eigenen Händen ſchmückte. Sie gebar ihm drei Söhne, Giovanni, Francesco und Michelangelo, von denen jedoch die Geſchichte nichts weiter erwähnt, als ihre Namen.

Perugino, — er hatte dieſen Beinamen erhalten, weil er auf ſeinen Gemälden neben ſeinem Taufnamen häufig „PERVSINVS“ ſchrieb, — erzog viele Schüler, deren Krone Raſael Santi (Sanctius) war, und zu denen auch Rocco Zoppo, Pietro il Montevarchi, Gerino di Piſtoja, Baccio Ubertino, Francesco Ubertino (genannt Bacchiacca), Giovanni Spagnuolo, Luigi d'Aſceſi (gen. Ingegno) u. A. m. gehörten.

Mit Perugino's Bildern wurde viel Handel getrieben. Die Beſitzer derſelben ſandten ſie in alle Welt, um große Geſchäfte damit zu machen, was ihnen bei Pietro's Ruf und der damaligen Neuheit der Oelgemälde, die man — was man zu jener Zeit vorzüglich hervorhob — ohne allen Schaden mit Waſſer abwaſchen konnte, auch ganz beſonders gelang. Perugino malte faſt nur kirchliche Gegenſtände; es muß daher jene Bemerkung Vaſari's, der Pietro's Leben aufzeichnete, ganz beſonders auffallen, in welcher er ſagt: „Pietro war ein Menſch von ſehr wenig Religion, man konnte ihn nie an die Unſterblichkeit der Seele glauben machen, ja er verwarf ſelbſt dann hartnäckig den guten Weg, wenn man die Worte nach ſeinem eigenen Porphyr-Gehirn (suo cervello di porfido) eingerichtet hatte.“

Dieſen ſtarken Aeußerungen Vaſari's widerſpräche wohl die Thatſache, daß ſich Perugino am 30. Juli 1815 für ſechs große Goldgulden eine Grabſtätte in der Kirche Sta. Annunziata erkaufte, aber wir finden auch in der 56. Note zur „Vita di Perugino“ (Mailänder Ausgabe des Vaſari in einem Bande, S. 426, B.), daß er, weil er die h. Sterbſacramente nicht nehmen wollte, gar nicht in eine Kirche, ſondern an einem ungeweihten Orte beſtattet wurde, und daß man ihn erſt ſpäter „in der Nähe“ der Kirche begrub. Sollten dieſe Angaben wirklich wahr ſein, ſo wäre es um ſo unbegreiflicher, wie er in die Köpfe ſeiner Apoſtel und ganz beſonders in jene ſeiner heiligen Frauen, jenen tiefen, ſinnigen Ernſt legen konnte, den wir in ſeinen Bildern vorzugsweiſe bewundern müſſen.

Perugino ſtarb zu Caſtello Fontignano in ſeinem achtundſiebenzigſten Jahre. Von ſeiner Hand befinden ſich zu Wien folgende Werke:

Im k. k. Belvedere:

Die drei heiligen Frauen (ſ. d. Folge).

Maria auf dem Thron, neben welcher ſich rechts der h. Petrus und Hieronymus, und links St. Paul und Johannes der Täufer befinden. Es trägt die Aufſchrift: PRESBYTER. IOHANNES. CHRISTOFORI. DETERREND. FIERI. FECIT. MCCCCLXXXXIII.

Ein kleines, hübſches Bildchen, die Taufe Chriſti vorſtellend, wird als ein Gemälde nach Perugino angegeben.

In der Gallerie Liechtenſtein:
Die h. Maria mit dem auf einem Kiſſen ſitzenden Jeſuskinde in einer Landſchaft. Rundes Bild. Der Kopf der Madonna iſt ſehr ſchön, das Uebrige ſchwächer.

In der Gallerie Eſterhazy:
Eine h. Katharina mit Buch und Palmzweig. (?)

In der k. k. akademiſchen Gallerie:
Eine Taufe Chriſti. (?)

In der Gallerie Harrach:
Die Madonna mit dem Kinde, daneben die h. Katharina und die h. Magdalena.

In der Sammlung Huſſian:
Eine Heilige, halbe Figur. (?)

k. k. Gallerie im Belvedere

Die drei heiligen Frauen

Digitized by Google

Verlag der Kunst-Anstalt des Lloyd in Triest

Die drei heiligen Frauen.

Gemälde von Pietro Vannucci, genannt il Perugino.

(Im k. k. Belvedere.)

„Das Bild iſt braun — es gefällt mir nicht!“ — ſagt Mancher, der zum erſtenmale vor dieſes Werk Perugino's tritt. Und das Bild iſt wirklich braun, ja an manchen Stellen ſogar etwas hart, aber es hat einen merkwürdigen Magnet in ſich, der bei längerem Betrachten immer wirkſamer wird, der den aufmerkſamen Beſchauer immer näher heranzieht, und ihn zuletzt wirklich feſſelt.

Der Magnet liegt in der tiefen Innigkeit, mit welcher die Köpfe der drei heiligen Frauen gezeichnet ſind.

So wie Anfangs das Braun des Bildes einen faſt abſtoßenden Eindruck macht, ſo erſcheinen auf den erſten Blick auch die Antlitze der drei Frauen einander ähnlich, ja faſt gleichförmig. Aber auch hier bringt erſt die nähere Betrachtung den feinen, und faſt dürfte man ſagen, den großen Unterſchied der drei Phyſiognomien zur klaren Anſchauung.

Der Kopf der Madonna iſt ernſt, ſinnend. — Das halbgeöffnete Auge deutet ſowohl auf ein inneres Bewußtſein, als auf ein Fühlen in die Ferne. Auch der ſchön gezeichnete, echt italieniſche Mund iſt geſchloſſen, und in dem ganzen Antlitz ſind Ernſt und Milde auf das Innigſte verwebt.

Zur Rechten der heiligen Mutter ſteht die heilige Barbara. Sie iſt die jüngſte, die weichſte der drei Geſtalten, hält die Hände gefalten, den Kopf geneigt und die Augen niedergeſchlagen. In ihr ſind Zurückgezogenheit und Beſcheidenheit mit den tiefſten religiöſen Gefühlen vereint; ſie gleicht der Roſe, die ſich eben entfaltet, und doch zu ſchüchtern iſt, um ſich entfalten zu wollen.

Zur Linken ſteht, den Palmzweig in der Hand, die heilige Katharina. — Wohl kann es in der ganzen italieniſchen Malerkunſt ſchönere Angeſichter geben, aber gewiß iſt keines zu finden, das eine größere Innerlichkeit, das mehr Seele aufweiſen könnte, als das dieſer h. Katharina. Auch ſie hat die Augen nur halb geöffnet, aber unter dieſen geſenkten Augenlidern quillt ein Blick hervor, ſo ſanft, ſo melancholiſch mild, ſo innig, ſo treu, daß man kaum glauben ſollte, daß er gemalt werden

ihm zugleich große Ehre verſchaffte, da er ſtets etwas Neues und Ueberraſchendes auf die Bühne zu bringen wußte.

Im Jahre 1788 trat aber eine Epiſode in Loutherbourg's Leben ein, die leicht ein ſehr ſchlimmes Ende hätte nehmen können. Er hatte nämlich zu Viel in der Schweiz den berüchtigten Grafen von Caglioſtro kennen gelernt, der des Künſtlers Einbildungskraft hoch zu ſteigern und ihn ſo zu verblenden wußte, daß Philipp zuletzt ſelbſt glaubte, er müſſe ſo wie Jener ein großer Wunderthäter werden und Kranke und Blinde heilen. Dieſer Ideenrauſch flog aber bald vorüber, denn Loutherbourg wurde zum Glücke durch einige bittere Enttäuſchungen in Kurzem wieder nüchtern und kehrte dann nach England und zu ſeinen früheren Arbeiten zurück, denen er jetzt mit erneuter Freude und mit vergrößertem Fleiße oblag.

Er hatte früher Landſchaften, Stürme u. ſ. w. oder kleinere Bilder mit humoriſtiſcher Staffage gemalt. Nun aber bekam ſeine Thätigkeit durch die Ereigniſſe der Zeit eine andere Wendung, und er begann Schlachten darzuſtellen. Deshalb reiste er z. B. der britiſchen Armee nach, die ſich dazumal in den Niederlanden befand und folgte ihr auf dem Fuße bis zur Belagerung von Valenciennes, bei welcher er anweſend war, und die er dann mit allen Einzelheiten im Großen malte und zu London für Geld ſehen ließ. Er malte die Heerſchau im Lager zu Worley, dann die Niederlage der ſpaniſchen Armada im Jahre 1588, und den Sieg des Lord Howe über die franzöſiſche Flotte vor Breſt (1. Juni 1794). Ferner ſtellte er die Landung der Engländer in Egypten dar, und malte dann den Sieg des Admiral Duncan über die holländiſche Flotte (11. October 1797). Auch der „große Brand von London" und ein Gemälde aus Shakespeare's „Sturm", erregten die lebendigſte Theilnahme. Endlich arbeitete er auch (um 1800) mit an dem damals ſogenannten „Eidophyſikon", einem Vorläufer des heutigen Diorama, wo Anſichten oder Architekturbilder mittelſt halbdurchſichtiger oder ganz durchſcheinender Flächen magiſch beleuchtet oder mit abwechſelnd farbigen Tüchern beſchattet wurden, um dadurch mannigfache Lichteffecte hervorzubringen.

Loutherbourg's Bilder ſind ſtets breit und feſt gemalt, was bei ſeiner großen Uebung eben nicht ſehr zu bewundern iſt; ſie ſind aber auch alle voll Effect, und dies iſt deshalb auffallend, weil dieſer Künſtler ſo kurzſichtig war, daß er beim Malen das Angeſicht faſt auf ſechs Zoll in die Nähe des Bildes halten mußte, um ſeine Striche deutlich zu ſehen. Auch wollte er, wie ein Augenzeuge erzählte, durchaus keine Brillen gebrauchen, weil er meinte, daß durch zu ſcharfes Sehen das Gefühl für Harmonie verloren gehe. Loutherbourg ſtarb 1812. Er war Mitglied der Akademie zu London, beſaß eine der ſchönſten Waffenſammlungen und ſoll bei ſeinem Tode eine Million an Vermögen zurückgelaſſen haben. Von ihm ſind zweiundvierzig radirte Blätter bekannt.

Zu Wien finden ſich folgende Gemälde Loutherbourg's:

Im k. k. Belvedere: Ein Seeſturm. Im Vordergrunde links eine große Architektur, welche von Pierre Ant. de Machy gemalt iſt.

In der Gallerie Liechtenſtein: Ein Ungewitter in einer Felsgegend, rückwärts eine Ruine.

In der k. k. akad. Gallerie: Ein Seeſturm (ſ. d. F.).

Der Seesturm.

Gemälde von Ph. Jak. Loutherbourg.

(Aus der k. k. akademiſchen Gallerie.)

Die See in ihrer Aufregung, mit ihren ewig wechſelnden und doch ſtets wiederkehrenden Formen, hat für Denjenigen, deſſen Nerven nicht zu zart geſchaffen ſind, ſtets einen hohen Reiz, ja ihr Ungeſtüm ſcheint ſogar die Manneskraft herauszufordern und zum Widerſtand und zum Trotz anzureizen, wie denn ſchon die Sage erzählt, daß es Leute gab, die mitten in den Sturm hinein ſangen. Daß ſich Künſtler mit ihrer leichter erregbaren Empfänglichkeit von den Machterſcheinungen der Natur gerne hinreißen laſſen, iſt eine bekannte Sache, daher denn auch ſchon ältere niederländiſche Seemaler das Meer in ſeinem Zürnen darſtellten, und von Joſeph Vernet erzählt man, daß er ſich einſt im Sturme, als beinahe ſchon Alles verzagte, von zwei kühnen Matroſen an den Vordermaſt binden ließ, um, ſo viel es bei dem Toben der Elemente möglich war, den Kampf der Wolken und Wogen zu beobachten, und wenigſtens einige Züge davon in ſein Zeichnenbuch einzutragen. Auch Loutherbourg fand ſich von den Stürmen des Meeres angezogen, denn er malte nicht ſelten Schiffbrüche oder andere gefährliche Lagen von halb verunglückten Fahrzeugen; und ſeine Anordnung der Meereswogen und der Brandungen zeugt davon, wie oft er Beobachtungen über deren Gang angeſtellt haben mochte, denn ſie ſind, ſelbſt in Beziehung auf Perſpective, meiſt vollkommen richtig gezeichnet.

In dem vorliegenden Bilde tost ebenfalls der Sturm, der in die finſtern Wolken des Himmels eine Lücke riß, durch welche ein Lichtſtrahl herabfällt. Der Vordergrund beſteht aus Felsblöcken, die bei ruhiger See ziemlich weit aus der Waſſerebene hervorragen mögen, die jetzt aber von Schwall und Schaum mehr oder minder überfluthet werden. Auf der vorderſten Klippe befindet ſich eine Gruppe von vier Schiffbrüchigen, von denen Einer ein Tau hält. Links ſucht ein Fünfter, faſt bis an den Hals in das Waſſer verſenkt, dieſe Klippen zu gewinnen, und rechts, mehr in der Ferne, klammert ſich Einer an einen ſchwimmenden Maſt. Im Mittelgrunde zeigt ſich eine jener hohen umſtürzenden Strandwogen, welche dem Schiffer unter dem Namen der „Deiningen“ bekannt ſind und Kraft genug beſitzen, mit ihrem Sturze einen ſchon bedeutenden Kahn in Trümmer zu zerſchellen. Hinter dieſer hellen Woge und ſchon dicht zwiſchen den Riffen ſchwankt eine noch halbbemannte Barke, die in ſolcher Lage wohl kaum ihrem Schickſal entgehen dürfte.

Das Bild iſt in feſten Tönen und kräftig gemalt, dabei aber auch ſehr fleißig vollendet. Das Licht iſt bis auf einige Stellen zuſammengeſperrt. An der untern rechten Ecke des Bildes ſteht mit brauner Farbe geſchrieben P. J. de Loutherbourg 1767. Der Meiſter malte es alſo ſchon in ſeinem ſiebenundzwanzigſten Jahre.

Anthony van Dyk.

Van Dyk's Vater war aus Herzogenbuſch gebürtig und ein Glasmaler, deſſen Arbeiten zu Gouda ſehr gelobt wurden. — Van Dyk's Mutter malte recht hübſche Landſchaften; konnte es alſo ein Wunder ſein, daß der Sohn dieſer Beiden große Neigung und große Anlage zur Malerkunſt hatte? Der Vater war ein kluger Mann. Er bemerkte die Gaben ſeines 1599 zu Antwerpen gebornen Knaben und ſchickte dieſen, da er ſich ſelbſt nicht kräftig genug fühlen mochte, ihn tüchtig heranzubilden, zu Hendrik van Baalen in die Lehre.

Allein als Anthony herangewachſen und ebenfalls bis zum Range eines Geſellen aufgeſtiegen war, überflügelte er ſeinen Meiſter, und als er nun auch von dem Hochmeiſter der brabant'ſchen Schule, von dem majeſtätiſchen Rubens gehört hatte, fand ee kein Bleiben mehr, ſondern begab ſich in die Werkſtätte dieſes Meiſters, deſſen beſter Schüler er nunmehr werden ſollte.

Van Dyk's ungewöhnliches Talent ſoll ſich, der Künſtlerſage zufolge, beſonders bei folgender Gelegenheit gezeigt haben. Rubens malte eben an der Kreuzabnahme für die Frauenkirche zu Antwerpen, und als er einſt nach vollbeachtem Tagwerke die Werkſtätte verließ, trieben die Schüler, luſtige junge Leute, allerhand tolles Zeug, wie das gewöhnlich geſchieht, wenn der Meiſter fern iſt. Sie begannen ſich zu necken und dann zu ringen, und mit einemmal fiel der arme Abraham Diepenbeck, von iegend einem Andern geſtoßen, gegen das Bild und verwiſchte die eine Hand, die noch vollkommen naß war, weil ſie Rubens ſo eben gemalt hatte. Nun traten Schrecken und Furcht vor dem Meiſter an die Stelle der Ergötzlichkeit, man zitterte vor dem Moment, in welchem er das Unheil ſehen und die Achtloſigkeit gegen ſeine Arbeit rügen würde. Da, als Alle den Kopf verloren hatten, wagte es der neunzehnjährige Van Dyk die Palette zu nehmen und die Hand ganz in der Weiſe des Meiſters zu malen, obgleich ſchon der Abend herein zu dunkeln begann, und ſiehe da, es gelang zum Erſtaunen Aller ſo wohl, daß ſelbſt Rubens des andern Tages nichts merkte, ſondern im Gegentheile eben mit dieſer Hand ſehr zufrieden war.

Durch dieſen Vorfall, den das Gerücht wie gewöhnlich bedeutend veegrößerte, entſtand nun allgemein die Meinung, daß der größte Theil der Werke des Rubens von van Dyk gefertigt

ſei, ſo daß ſich der junge Künſtler genöthigt ſah, ſeinen Meiſter zu verlaſſen. Er entſchloß ſich, nach Italien zu gehen, malte aber noch ein Ecce Homo, einen Oelberg und das Bildniß der Helena Formann (Rubens zweite Frau) und gab dieſe drei Bilder als Zeichen ſeiner Hochachtung und ſeiner Dankbarkeit ſeinem verehrten Meiſter zum Geſchenke. Rubens machte ihm ein Gegengeſchenk mit einem prachtvollen Schimmel, dem ſchönſten Pferde ſeines ganzen Stalles.

Van Dyk begab ſich dann auf den Weg. Allein ſchon bei Brüſſel bot ſich ein Abenteuer, das die italieniſche Reiſe beinahe zunichte gemacht hätte. Der junge Meiſter, er zählte eben zwanzig Jahre, beſaß nämlich ein ſehr weiches, für weibliche Schönheit ganz beſonders empfängliches Herz, und in dem Dorfe Savelthem oder Saventhem bei Brüſſel, war ein gar zu hübſches Bauermädchen. Da konnte der gefühlvolle Jüngling nicht weiter, und die reizende Dirne wußte ihn ſo zu feſſeln, daß er zwei Altarbilder, nämlich eine h. Familie und den h. Martin für die Kirche des Dorfes malte. In dem letzteren, ſehr berühmten Bilde, ſtellte er ſich ſelbſt als h. Martin dar, und malte den Schimmel, den ihm Rubens geſchenkt hatte. Aber auch jetzt konnte er ſich noch nicht losreißen und ſein Freund Ritter Ranni mußte ſich alle erdenkliche Mühe geben, um ihn endlich doch zur Weiterreiſe zu bewegen. So kam van Dyk nach Venedig, wo er nach Tiziano und Paul Veroneſe ſtudirte und ging hierauf nach Genua und von da nach Rom, wo die vlämiſchen Maler eine „Schilderbent“ d. i. eine Malergeſellſchaft gebildet hatten, in welche er ſich jedoch nicht aufnehmen ließ, da ihre Mitglieder vielfach durch ein zügelloſes Leben verrufen waren. Dafür ſuchte ſich dieſe Malergeſellſchaft an ihm zu rächen, ſie ſtreute allerlei böſen Leumund über ihn aus, legte ihm allenthalben Hinderniſſe in den Weg, und wußte wirklich ſo vielen üblen Einfluß zu gewinnen, daß van Dyk unmuthig ward und nach Sicilien reiste, wohin er von dem Ritter Ranni getreulich begleitet wurde.

Aber in Sicilien wüthete damals die Peſt und die Freunde wurden dadurch gezwungen umzukehren. Van Dyk begab ſich daher wieder nach Genua, blieb jedoch auch hier nicht mehr lange, denn die Liebe zu ſeiner Heimat war nach ſo langer Abweſenheit mit doppelter Macht in ihm rege geworden, weshalb er, reichlich mit Erfahrungen und ausgebreiteter Kunſtkenntniß verſehen, wieder ſein Vaterland betrat. Hier war ſein erſtes Werk der heilige Auguſtinus in Begeiſterung, ein Bild, in welchem er Alles zu zeigen ſtrebte, was er in Italien gelernt hatte. Sein zweites Werk war ein Altarbild für Courtrai, welches der Domherr Rogier Braye beſtellte. Als es fertig war, kam das Domcapitel zuſammen und fand das Bild ſo — ſchlecht, daß ſich van Dyk durch die darüber gemachten Aeußerungen beleidigt fand. Da ſich aber bald viele und ſehr bedeutende Kunſtkenner einfanden, die nunmehr das Bild einſtimmig für eines der ſchönſten Werke der ganzen vlämiſchen Schule erklärten, wollten jene Domherren ihren etwas fatalen Kunſtgeſchmack damit bemänteln, daß ſie im verſammelten Convent beſchloſſen, bei dem Künſtler noch zwei neue Gemälde zu beſtellen. Aber van Dyk mochte ſich nicht zum zweitenmale einem „Mißverſtändniß“ ausſetzen und erklärte den Domherren: „daß zu Courtrai Schmierer genug wären, und er ſich vorgenommen habe, fürderhin nur für Menſchen und nicht für Eſel zu malen.“ — Das hochweiſe Convent war über dieſe mehr als kauſtiſche Antwort nichts weniger als erfreut und beſtellte die beiden Bilder bei Caſpar de Crayer.

Van Dyk beſuchte nun auch wieder ſeinen geehrten Meiſter, und Rubens wollte ihm aus Achtung ſogar ſeine ältere Tochter zur Frau geben, allein Anthony ſchlug dieſe Ehre aus, und

begab ſich auf den Ruf des Prinzen Heinrich Friedrich von Naſſau-Oranien nach Holland. Auf dieſer Reiſe lernte er den berühmten Portraitmaler Franz Hals kennen. Van Dyk war namentlich durch den Ruf dieſes Mannes aufmerkſam gemacht worden; er beſuchte ihn, ohne ſich zu erkennen zu geben und ließ ſich von ihm malen. Das Portrait gelang vortrefflich, und nun trug ſich van Dyk an, als Bezahlung für das Bild den Maler ſelbſt malen zu wollen. Hals, dadurch neugierig, nahm den Antrag an, erkannte aber zu ſeiner größten Freude ſchon nach wenigen Pinſelzügen den Meiſter, der dann bei ſeinem Fortgehen den Kindern des Holländers Guineen austheilte.

Nachdem van Dyk, wie überall, ſo auch im Haag eine große Zahl vornehmer Perſonen gemalt hatte, begab er ſich nach England, kehrte jedoch, da er nicht die erwünſchte Aufnahme fand, bald wieder nach Antwerpen zurück und machte von hier aus einen Abſtecher nach Frankreich, der gleichfalls nicht ſehr lohnend war. Indeſſen breitete ſich ſein Ruf bei den Vlamingern und Holländern immer mehr aus und drang endlich in ganzer Größe nach England, ſo daß König Karl Stuart I. es bereute, den Künſtler früher unbeachtet gelaſſen zu haben, und den Ritter Digby nach Antwerpen ſandte, um van Dyk zu einer zweiten Reiſe nach England zu bewegen, mit welcher dann der Glanzpunct in dem Leben Anthony's begann, denn der König machte ihn zum Ritter des Bath-Ordens, ſchenkte ihm ſein in Diamanten gefaßtes Bildniß und eine goldene Kette, wies ihm einen Jahresgehalt an und gab ihm zwei Wohnungen, eine für den Winter in Black-Friars und eine für den Sommer in Elkham.

So ungewöhnliche Gunſtbezeigungen mußten natürlicherweiſe die Aufmerkſamkeit des ganzen Hofes erregen; alle Großen beeiferten ſich, Bildniſſe von ſeiner Hand zu erhalten und überſchütteten ihn beinahe mit Gold. Hätte van Dyk ſparen wollen, ſo würde er in der kürzeſten Zeit ein ſehr reicher Mann geworden ſein, allein er liebte die Pracht, er wollte den Großen zeigen, daß auch ein Künſtler vornehm zu leben verſtehe, und hatte noch überdies einen Hang zur Alchymie, für deren Verſuche er vieles Geld hinauswarf.

Auch ſeine Neigung für die Schönen war noch immer ſo rege, wie einſt zu Saventhem, und der König ſowohl als der Herzog von Bukingham, waren ſo beſorgt hierüber, daß ſie auf ein Mittel ſannen, dieſe Leidenſchaft zu heilen, und dieſes darin zu finden glaubten, daß ſie ihm die durch ihre Lieblichkeit ausgezeichnete Lady Ruthven, die Tochter des berühmten Lords und Grafen von Goree zur Gemahlin gaben. Bald nach der Vermählung reiſte van Dyk mit ſeiner geliebten Frau nach Antwerpen und von da nach Paris, weil er im Louvre auf große Arbeit hoffte, kehrte jedoch, als ſich dieſe Erwartung nicht verwirklichte, nach zwei Monaten wieder nach England zurück. Seit dieſer Reiſe war van Dyk kränklich, und da er ſich gleich anfangs nicht ſehr ſchonte, wurde er ſchwächer und ſchwächer, und ſtarb endlich 1641 in ſeinem zweiundvierzigſten Jahre zu London, wo man ihn mit großer Pracht in der St. Paulskirche beſtattete.

Anthony van Dyk war, wenn gleich ziemlich klein von Wuchs, ein ſchöner, wohlgebildeter und feiner Mann, er war ein Liebling der Damen, und die Männer ſprachen wegen der Klarheit ſeines Verſtandes gerne mit ihm. Wie groß aber ſein Erwerb war, geht aus dem hervor, daß ſich trotz ſeines an Verſchwendung grenzenden Aufwandes für Kleidung, Taſel, Pferde und Luſtbarkeiten nach ſeinem Tode noch eine Hinterlaſſenſchaft von hunderttauſend Reichsthalern vorfand.

Von van Dyk befinden ſich folgende Gemälde zu Wien.

Im k. k. Belvedere, wo ſich ein eigenes van Dyk-Zimmer befindet:

Das Bildniß eines Mannes an einem Tiſch mit muſikaliſchen Inſtrumenten.

Das Chriſtuskind, auf dem Schooße der h. Maria, reicht der h. Roſalia einen Kranz. Als Beifiguren St. Petrus, St. Paul und ein Engel. Stark lebensgroße Figuren.

Portrait des Prinzen Karl Ludwig von der Pfalz, ganze Figur, lebensgroß.

Portrait des Prinzen Ruprecht, Bruder des Vorigen (gleiche Größe).

Der todte Chriſtus, Maria Magdalena, Johannes und ein Engel in der Grabeshöhle.

Der Prämonſtratenſer Hermann Joſeph bekommt von der heiligen Maria einen Ring.

Portrait eines Feldherrn mit dem Commandoſtabe.

Portrait des Philipp le Roi, Herrn zu Ravels.

Portrait der Infantin Iſabella Kiara Eugenia (Witwe Erzherzog Albrechts von Oeſterreich), in der Tracht einer Clariſſernonne. (Copie?)

Vulkan beſchenkt die Venus mit einer Rüſtung.

Portrait des Marquis Moncada, Graf zu Oſſuna. — Bezeichnet mit: A. VAN DYK.

Portrait einer Bürgersfrau.

Portrait Karls I., Königs von England.

Chriſtus am Kreuze.

Bildniß eines Mannes, der ſeinen ſchwarzen Mantel mit beiden Händen zuſammenhält.

Portrait der Gräfin Emilie von Solms, Fürſtin von Naſſau-Oranien.

Portrait des Grafen Montfort.

Portrait einer ſitzenden Bürgersfrau.

Portrait des Jeſuitenrectors Karl Scribani. — Aufſchrift: R. P. CAROLVS. SCRIBANI. SOCIETATIS. JESV. OBIIT. 24. IVNI. 1629. AETATIS. 69.

Bildniß eines jungen Mannes, der in der Rechten die Handſchuhe hält.

St. Franciscus Seraphicus und ein Engel (Kniefück).

Ecce Homo (Kniefück, nach Tiziano).

Samſon von den Philiſtern gefangen. (Kraftvolles Bild.)

Eine h. Familie.

Ein Magdalenenkopf (auf Papier gemalt).

Das Bildniß eines Mannes mit kurzem ſchwarzen Haar (Bruſtſtück).

Das Bildniß eines Mannes mit langem braunen Haar (Bruſtſtück).

Nach van Dyk: Das Bildniß Karl I., von Hannemann, ein Basrelief zu einem Blumenſtücke von Seghers und das Bildniß einer Dame mit gelbem Vorhang.

In der Gallerie Liechtenſtein:

Maria mit dem Kinde.

Ein Krieger zu Pferde, Skizze zu einem größeren Bilde.
St. Hieronymus in der Wüſte.
Maria Magdalena mit dem Kreuze (halbe Figur).
Der Kopf des h. Petrus.
Die Kreuzabnahme.
Bildniß eines Mannes, der mit der Rechten den Mantel hält.
Bildniß einer Frau mit einer Goldkette in den Händen.
Bildniß eines Mannes im Mantel.
Bildniß einer Frau mit einem Schnupftuche.
Portrait der Infantin Iſabella Clara Eugenia (Witwe des Herzogs Albrecht von Oeſterreich) in Nonnentracht.
Bildniß eines Mannes, in einen Pelz gehüllt.
Profilkopf eines Mannes (Skizze).
Bildniß eines Mannes, mit einem Papier in der Hand.
Bildniß einer alten Frau.
Bildniß eines alten Mannes, der ſich auf einen Seſſel ſtützt.
Bildniß einer jungen Frau mit einer Kette und Roſenblättern in den Händen.
Portrait des Canonicus Anthony von Taris.
Portrait des Malers Caſpar de Crayer.
Bildniß einer alten Frau mit einem Schleier.
Bildniß eines Alten, der die Rechte auf die Bruſt legt.
Portrait der Maria Gräfin von Taris (ſ. d. Folge).
Portrait eines Prälaten.
Portrait van Dyk's ſelbſt.
Portrait des Grafen Johann von Naſſau.
Bildniß eines Malers } von gleicher Größe.
Bildniß einer Frau }
Bildniß eines Mannes.
Bildniß eines Frauenzimmers, mit einer Vaſe in der Hand.

In der Gallerie Eſterhazy:

Venus beweint den todten Adonis.
Die büßende Magdalena.
Ein männliches Bildniß.
Ecce Homo (Skizze).
Die Krönung Chriſti (Skizze).

In der k. k. akademiſchen Gallerie

Das Bildniß eines Mädchens.
Eine junge Dame am Clavier. Daneben ein Mohr (ſtark nachgedunkeltes Bild). (?)

Ein Geharnischter. Ganze lebensgroße Figur.
Eine Heilige.
Ein weibliches Bildniß.

Aus van Dyk's Schule: Maria, von tanzenden Engeln umgeben. — Karl I. und seine Familie. — Die h. Maria, nähend, von zwei Engeln umgeben. — Amor. — Bildniß der h. Maria, von Engeln getragen. — Eine h. Maria. — Eine h. Familie (Copie). — Maria mit dem Jesuskinde (Copie).

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Gräfin Luise von Thurn und Taxis.

Gemälde von Anthony van Dyk.

(In der Gallerie Liechtenstein.)

Maria Luise von Taxis war eine der berühmteſten Schönheiten zu den Zeiten van Dyk's, und der Künſtler mochte von der Anmuth dieſer Dame beſonders ergriffen ſein, denn das vorliegende Portrait derſelben gehört mit zu den am meiſten vollendeten Gemälden dieſes herrlichen Meiſters. Es gewinnt bei näherer Betrachtung immer mehr an Leben, das braune Auge beginnt allmälig zu leuchten, und der Mund ſcheint nach und nach in ein ſanftes Lächeln überzugehen, das den Beſchauer immer näher und näher heranlockt. Ausgezeichnet ſchön ſind die Hände. Van Dyk gehört ja unter die ſeltenen Künſtler, die auf eine feingezeichnete Hand eben ſo vielen Werth legten, als auf einen idealiſch ſchönen Kopf, und man erzählt von ihm, daß er einſt, als man ihn fragte, weshalb er ſo ungewöhnlich viele Sorgfalt auf die Hände verwende, mit heiterer Miene zur Antwort gab, daß er ſie deshalb ſo ausführe, weil er von denſelben — ſeine Bezahlung empfange.

Van Dyk hatte überhaupt eine eigene Weiſe Portraits zu malen. Er beſtimmte Denen, die ſich malen ließen, Tag und Stunde, arbeitete aber, theils um ſelbſt friſch zu bleiben, theils um die Sitzenden nicht zu ermüden, niemals länger als eine Stunde. Mit dem Schlage der Glocke ſtand er auf, machte dem Sitzenden eine Verbeugung und verabredete die zunächſt einzuhaltende Stunde. Dann kam eine zweite zu malende Perſon, der Kammerdiener brachte eine friſche Palette, und wieder wurde eine volle Stunde emſig fortgemalt. Auf dieſe Art konnte van Dyk bei ſeiner großen Bravour in kurzer Friſt eine bedeutende Zahl von Portraits zu Stande bringen. Die Stellung, welche er dem zu Malenden gab, ſkizzirte er mit weißer und ſchwarzer Kreide auf blaues Papier, ließ ſich die Kleider des Betreffenden in das Atelier bringen und hieß ſeine Schüler die Anlage davon machen, die er dann mit eigener Hand vollendete.

Was aber die oben erwähnten ſchönen Hände ſeiner Portraits anbelangt, hielt er ſich in ſeinem Hauſe eigene Leute, Männer und Frauen mit ausgezeichnet geformten Händen, die keine harte Arbeit anfaſſen durften, und ihm als Modell dienen mußten, wenn die Hände der zu conterfeienden Perſon mit dem Schönheitsgefühle van Dyk's nicht übereinſtimmten.

Als van Dyk dann ſpäter in England war, trieb er die Portraitmalerei ins Große. Er beſaß einen ſchönen Saal, in dem ſich die Perſonen einfanden, die ſich malen ließen, und malte daſelbſt, während Muſik gemacht und Erfriſchungen herumgereicht wurden, von früh Morgens bis vier Uhr Nachmittags, worauf man zur Tafel ging und ſich der Maler und die Gemalten dem Vergnügen ergaben.

Das Bildniß der Gräfin Taxis wurde von den angehenden Wiener Malern hundertfach copirt. Es kann auch für einen jungen Künſtler kaum ein reizenderes Studium geben als dieſes feine, halb ſchelmiſche, halb ernſte Antlitz, dieſe zarten Hände, die mit eben ſo viel Sicherheit als Weichheit gemalte Gewandung, und die wohlthuend kräftige Haltung des Ganzen, welche bei dunklen Kleidern und hellen Fleiſchtönen oft nur ſehr ſchwer zu erreichen iſt.

Die Gemäldesammlung der k. k. Akademie der Künste.

Die k. k. akademiſche Gallerie entſtand durch einen Zuſammenfluß von mehren und mitunter reichhaltigen Quellen. Die erſte und urſprüngliche derſelben lag in den Aufnahms- und Preisſtücken der k. k. Akademie, welche Arbeiten, den damaligen Geſetzen dieſer Kunſtſchule zufolge, in der Anſtalt zurückbleiben mußten. Dieſe Reihe von Gemälden gibt, abgeſehen von der beſſeren oder ſchlechteren Richtung, — denn leider wogt auch der Kunſtgeſchmack auf und nieder — eine ziemlich klare und in mancher Beziehung lehrreiche Ueberſicht des geſchichtlichen Ganges der Malerei in Wien, von der Zeit der Stiftung der Akademie, bis zum Beginne des neunzehnten Jahrhunderts.

Die zweite jener nunmehr vereinten Quellen war die Gemäldeſammlung des ehemaligen Präſes der k. k. Akademie Grafen Lamberg von Sprinzenſtein, welche dieſer große Freund der Malerei und Beſchützer ſo mancher armen Talente in ſeinem Teſtamente vom 21. October 1821, der k. k. Akademie zum Geſchenke machte. Sie wurde von dem Director Franz Caucig am 20. Jänner 1830 übernommen und beſteht aus 740 Bildern, unter denen ſich zwar viele Copien und Schulbilder, aber auch mehre ganz ausgezeichnete Werke befinden. Zu den eigentlichen Blüten dieſer Sammlung gehören folgende Gemälde: Vier Landſchaften von Jakob Ruysdael, wovon ſich die eine durch ihre Ungewöhnlichkeit auszeichnet. Das Bildniß einer Frau von Kuyp, dem ſehr geſchickten, und wie wir an einem andern Ort erwähnten, erſt in neueſter Zeit gehörig gewürdigten Portraitmaler, der nicht mit dem Thiermaler Albrecht Kuyp verwechſelt werden darf. Einen vortrefflichen Adrian van Oſtade (ſ. d. Folge). Ein Gerhard Therburg von ſeltener Art, eine holländiſche Familie in dem Hofe eines Hauſes, äußerſt einfach und naturwahr gemalt. Ferner das eben ſo merkwürdige Bruſtbild einer vornehmen ſpaniſchen Dame mit großer Halskrauſe, von Don Diego Velasquez de Silva; das Bildniß einer Bürgersfrau, von Rembrandt; eine vor dem ſchlafenden Jeſuskinde betende Madonna, von Guido Reni, ausgezeichnet durch die bei Guido ſelten vorkommende Erhaltung des Colorites. Eine Madonna auf dem Throne, von Francesco Francia; mehre Bilder von Wouwermann, unter denen ſich das „Reitergefecht“ (ſ. d. Folge) beſonders auszeichnet. Desgleichen ein Seeſturm von Loutherbourg, ein Hafen bei Sonnenaufgang, und zwei Studien von Claude Lorrain; „das Atelier eines Malers“ von Subleyras; eine ſchöne Bauerngeſellſchaft von Craesbecke; eine Geſellſchaft vor einer Hütte von Iſaak Oſtade; vortrefflich gemalte Trauben von Fyt, und noch

manches Andere mehr. Diese Sammlung wurde im Laufe des Frühlings 1854 durch eine akademische Commission aufs neue geordnet.

Den dritten Beitrag zur akademischen Gallerie lieferte eine Zahl von etwa achtzig mitunter sehr großen Gemälden der venetianischen und florentinischen Schule, welche sich früher theils in dem Depot delle Magnule zu Verona, theils in der Comthurei der Maltheser und in der Scuola di San Giovanni Evangelista zu Venedig befanden, und der k. k. Akademie im Jahre 1838 von Sr. Majestät Kaiser Ferdinand zum Geschenke gemacht wurden. Unter denselben zeichnen sich mehre Arbeiten des Paolo Veroneſe und des Tintoretto aus, und von diesem letzteren sind es vorzüglich zwei große Bilder mit vielen Portraits venetianischer Senatoren, (?) welche das Auge des Kenners auf sich ziehen. Da die Räume der jetzigen Akademie zur Aufstellung all dieser Gemälde nicht hinreichten, mußten auch einige Wände der Lehrsäle zur Anbringung derselben benutzt werden. So finden wir im Modellsale ein großes ovales Deckenstück, die Anbetung der Hirten, von dem schon genannten Paolo Veroneſe, und ein anderes großes Bild, Maria auf dem Throne, von Engeln und h. Frauen umgeben, bezeichnet mit: Lazarus Bassianus pinxit. Ferner einen todten Christus, von Lucas Kranach, ein altflorentinisches Bild aus dem XIV. Jahrhundert, welches Christus in der Vulva, von den vier Evangelisten und den vierundzwanzig Aeltesten umgeben, vorstellt. Dann eine h. Helena, von Jacob Palma; die Bildnisse der Procuratoren Ottavio Grimani und Leandro Mocenigo, Kniestücke von Tintoretto; das Portrait van Schuppens, von ihm selbst gemalt, und ein für die Akademie sehr interessantes Gemälde von Guadal, welches denselben Modellsaal vorstellt, wie er vor 67 Jahren aussah und die Portraits jener Künstler zeigt, die damals an dieser Kunstschule lehrten oder studirten. Unter anderen Werken besitzt die k. k. Akademie vielleicht das schönste Bild, welches Heinrich Füger jemals fertigte, nämlich den Tod des Germanicus, und dann das Bildniß des Professors Fischer, und von Amerling 1818 gemalt, das Brustbild des Professors Redl. Die früheren Preisstücke der Akademie sind vor der Hand nicht sichtbar, indem sich für dieselben gar keine Räumlichkeiten vorfinden. Da indessen zu erwarten ist, daß die k. k. Akademie ein eigenes Gebäude erhalten wird, so werden wohl auch diese mindestens für den Kunsthistoriker interessante Bilder ihren Platz finden.

Adrian van Ostade.

Adrian van Ostade ist, gleich Rubens, seiner Geburt nach ein Deutscher, denn wie dieser zu Cöln, so wurde Adrian, und zwar im Jahre 1610, zu Lübeck geboren. Allein er scheint schon sehr frühzeitig nach Holland gekommen zu sein, wo er, da ihn die Malerei vor allen anderen Beschäftigungen anzog, die Schule des bekannten Franz Hals besuchte, bei dem sich unter mehren andern Lehrlingen auch Adrian Brouwer eingefunden hatte, der aber noch mehr unter dem Druck des geizigen Meisters lag, so daß sich endlich Beide entschlossen, einen Lehrer zu verlassen, der sich ihrer zu seinem Nutzen bediente, ohne auch nur die mindeste Rücksicht auf ihr eigenes Wohl und Wehe zu nehmen.

Holland lag zur Zeit, als sich Ostade und seine Kunstgenossen entwickelten, in einem langwierigen Kriege mit Spanien; die katholische Kirche hatte von der protestantischen zurückweichen müssen; das öffentliche Leben, so wie die Verhältnisse in den Familien, waren durch die mannigfachen Zerwürfnisse getrübt, und so mußte denn auch die Malerei, die sich früher fast ausschließlich auf dem Gebiete des Kirchlichen und Historischen bewegt hatte, von ihrer Höhe herabsteigen und ihre Stoffe aus einem Bereiche hernehmen, welches für keines der vielen schwierigen Verhältnisse einen Anstoß darbot, und dies Bereich war das der Bauern- und Thiermalerei, deren Gegenstände Jeden erheitern oder zerstreuen konnten, ohne daß er an die damals obwaltenden Verwirrungen und Sorgen gemahnt worden wäre, ja die im Gegentheile noch das Gute hatten, daß sie ihn manches Unliebsame vergessen machten. Wohl mehr durch die günstigen Folgen, welche die ersten Maler von Bauernstücken unter solchen Umständen erreichten, als durch unmittelbaren Antrieb, verlegten sich andere jüngere Künstler, und unter ihnen auch Adrian van Ostade auf Schilderungen aus dem immer mehr auf die heitere Seite hinneigenden Bauernleben, wo sie nebenbei die große Bequemlichkeit hatten, aller geschichtlichen Studien, aller Kenntniß der Trachten und der Zukömmlichkeiten der höheren Stände vollkommen entbehren zu können, wodurch sie auch noch Zeit gewannen, sich fast ausschließlich auf den Vortrag zu verlegen, indem auch selbst die Zeichnung, bei den stets in Gewänder gehüllten, und im Wuchs keineswegs dem Apollo, dem Antinous, oder einer Juno, oder Amphitrite gleichenden Gestalten der Dörfler oder Dörflerinnen, beinahe zur Nebensache ward. Auch Adrian erfreute sich durch seine gemalten Dorfgeschichtchen eines sehr angenehmen Erfolges und fühlte sich zu Haarlem, wohin er gezogen war, ganz behaglich. Mit einemmale rückten aber

die franzöſiſchen Truppen heran, und da wurde dem kriegſcheuen Maler bange, ſo bange, daß er ein längeres Bleiben ſcheute, und um leichter von der Stelle zu kommen, alle ſeine Habſeligkeiten verkaufte. Er wollte mit der damaligen Poſtfuhre nach ſeiner Geburtsſtadt Lübeck zurückreiſen, gelangte aber nur bis Antwerpen, wo er, vielleicht weil er hier den feindlichen Flinten ferner war, wieder größere Gemüthsruhe erlangte und dann für die ganze Folgezeit verblieb.

Adrian van Oſtade's Bilder zeichnen ſich weniger durch Witz und Laune, wie z. B. jene des Jan van Steen, ſondern mehr durch die fleißige Behandlung und den herrlichen Goldton aus, der ſich wie ein durchſichtiger Schleier über alle Tinten, beſonders aber über die Schatten hinbreitet und die, allerdings dem Gemeinen angehörenden Geſtalten, gewiſſermaßen in einem höheren, anmuthig zauberiſchen Licht erſcheinen läßt. Er war ſehr fleißig, und die vielen zerlumpten Figuren, die ſich ſowohl auf ſeinen, wie auf den Bildern der übrigen holländiſchen Bauernmaler finden, möchten, oberflächlich betrachtet, faſt glauben laſſen, daß der geſammte holländiſche Bauernſtand auf einer ziemlich niederen Stufe von Sittlichkeit ſtand. Indeſſen ſcheint es, daß jene Künſtler die abenteuerlichſten Geſtalten geradezu aufſuchten, um ihre Bilder etwas auffallender zu machen, denn die Geſchichte Hollands lehrt uns nur zu deutlich, wie ernſt es dem geſammten Volke mit ſeinen Geſinnungen gegen Spanien war und die zechenden Dörfler Oſtade's, die zerlumpten, prügelnden Bauern Brouwer's und Anderer, hätten gewiß eben ſo wenig den Frieden zu Münſter (1648), noch die Unabhängigkeit der vereinigten Niederlande zuſtande gebracht, als ſie Männer aufzuſtellen gehabt hätten, die fähig geweſen wären, ſpaniſche Krieger zu beſiegen, ſondern die eher an Fallſtaff's Rekruten, an ein „Futter für Pulver" erinnern. Oſtade's Werke ſind überall verbreitet, und England iſt beſonders reich an ſeinen Arbeiten, die dort ſehr theuer bezahlt werden, indem z. B. Sir Robert Peel den „Alchymiſten", gemalt 1663 und früher in der Sammlung de la Live de Jully, um 800 Guineen ankaufte.

Adrian war auch ſehr fleißig als Radirer, man kennt von ihm fünfundfünfzig Blätter, von denen manche mit großer Sorgfalt vollendet wurden. Einige gehören bereits zu den Seltenheiten.

In Wien befinden ſich folgende Werke von Adrian van Oſtade:

Im k. k. Belvedere findet ſich nur ein Bild nach dieſem Meiſter, welches zechende Bauern in einer verfallenen Hütte darſtellt und fälſchlich mit A. Ostade bezeichnet iſt.

In der Gallerie Liechtenſtein: Ein Bauerntanz. — Ein zweiter Bauerntanz. — Bauern, welche rauchen und trinken.

In der Gallerie Eſterhazy: Das Innere eines Bauernhauſes mit drei Männern und zwei Kindern. — Ein Fiſchkrämer.

In der k. k. akademiſchen Gallerie: Der Zeitungsleſer (ſ. d. Folge). — Eine Bauerngeſellſchaft. — Ein Bauernhaus mit deſſen Bewohnern.

In der Gallerie Czernin: Eine Dorfſchenke (in köſtlichem Goldton). — Ein Tabakraucher bei einem Trinker.

Der Zeitungsleser

Digitized by Google

AND
FOUNDATIONS

Der Zeitungsleser.

Gemälde von Adrian van Oſtade.

(In der k. k. Akademiſchen Gallerie.)

Welch' ein herrlich vollendetes, in der That reizendes Bild! Der Gegenſtand ſelbſt iſt zwar ziemlich anſpruchslos, und es ſind eben keine ſchönen Menſchen, die uns da vorgeführt werden; allein mit welcher Liebe, mit welcher Sorgfalt iſt Alles behandelt, welch ſchöner Tag, welche Klarheit herrſcht in dieſem Werke Adrian's van Oſtade, wie warm und rein ſind die Töne vom höchſten Lichte bis tief in den dämmrigen Hintergrund gehalten. Man fühlt ſich bei längerem Beſchauen dieſem Bilde immer mehr befreundet, denn es iſt nicht gemalt, um durch eine grelle Wirkung zu blenden, oder durch eine, faſt in die Glätte des Porzellans übergehende Feinheit Staunen zu erregen, ſondern es kam aus dem Gemüthe Oſtade's, und wirkt daher wieder auf das Gemüth des Beſchauers zurück.

Auf einem niedrigen Dreifuß ſitzt ein alter Mann mit weißem Bart, ſpitzer Pelzmütze und der Brille auf der Naſe, der ein Zeitungsblatt durchbuchſtabirt. Was mag der Alte da leſen? Zeitungen waren in Oſtade's Tagen noch immer ziemlich ſelten, auch gab es damals wohl ſchwerlich einen Dörfler, der ſein Geld für Tagesblätter hingab, und der Alte bekam wahrſcheinlich die abgelegenen des Wirthes, ſo oft Dieſem ein neues gebracht wurde. Oder ſollte, da die Zeitung im Bilde noch ſehr wohl erhalten erſcheint, diesmal wirklich ein ganz neues Blatt in die Hände des Leſers gelangt ſein, das er vielleicht, wegen einer darin enthaltenen wichtigen Sache, außerordentlicher Weiſe von einem wandernden Krämer kaufte? Oſtade malte das Bild, ſeiner eigenhändigen Aufſchrift zufolge, 1665, und faſt möchten wir vermuthen, daß der alte Holländer einen der Siegesberichte des großen Admirals Adrian de Ruyter vor ſich hat, denn auch der am Tiſche ſitzende Zuhörer ſcheint der Vorleſung ſeine vollſte Aufmerkſamkeit zuzuwenden; er ſtützt den Kopf auf ſeine Linke und hält in der Rechten die ausgerauchte Pfeife, indem er ganz vergißt, ſie neuerdings zu ſtopfen, obgleich nicht weit von ſeiner Hand das Papier mit dem Tabake liegt, ja die Aufmerkſamkeit ſcheint ſich ſogar auf den Hund zu erſtrecken, der mit ſo wichtiger Miene dreinſchaut, als ob auch er etwas von der Sache verſtünde. Der Leſende, offenbar der Beſitzer

der hier dargeſtellten Hütte, indem er den Ehrenplatz im Lehnſtuhle dem Gaſte überläßt, ſcheint auch ein Freund der Jagd zu ſein, wie die an der Wand hängende Wachtelpfeife und das angelehnte Gewehr anzeigen. In dem Halbdunkel des Hintergrundes ſteht ein Mädchen an einem Stuhle, das mit holländiſcher Gelaſſenheit ſeinen Brei aus einer Schale zu ſich nimmt, und an der Thüre, welche auf die Straße führt, lehnt ein Mann, der ſich vermuthlich nach dem Treiben der Nachbarſchaft umſieht.

Das Bild iſt mit A. Ostade und der ſchon früher angeführten Jahreszahl bezeichnet und dürfte jedenfalls zu den ſchönſten Werken dieſes Meiſters gehören.

Die Sammlung Fellner.

Die Prachtgebäude der Großen können wohl nicht ohne die Mithilfe der Künste bestehen, denn Gold und Silber sind ohne die schaffende Hand des Bildners eben nichts als todtes, wenn auch glänzendes Erz, und Porphyr und Marmor, ohne den künstlich geführten Meißel nur kostbare Blöcke. Im Hause des bescheidenen Bürgers hingegen waltet zumeist das Nothwendige, das Nützliche vor, und Kunst im höheren Sinne kann hier wohl leichter entbehrt werden, da sie sich bei der Bemalung der Wände und den Zierrathen der Geräthschaften nur in ihren letzten Ausläufern zu zeigen braucht. Um desto erfreulicher bleibt es aber, in den Gemächern des Gewerbefleißigen einen erhöhten Grad von Neigung für die bildende Kunst zu finden. Die Gemäldesammlung des Zimmermeisters Hrn. Fellner füllt mehre Gemächer und gehört ganz den neuesten Schulen an. Wir finden hier durchgängig gute Gemälde und zwar von einheimischen Malern:

Der „Augenarzt" von Jos. Danhauser (s. d. Folge). Von Amerling den Studienkopf eines Alten, die „Morgenländerin" (s. d. Folge) und den Kopf eines kleinen Mädchens mit etwas wirrem Haar, unbedingt eine der besten Leistungen dieses Künstlers. Von Carl Markó eine Ansicht von Rom, vom Monte Mario aus, und noch eine zweite Landschaft. Von Gauermann das Innere einer Scheune. Von J. Rauch streitende Kühe. Von Raffalt eine treffliche Landschaft nach einem Regen. Von Karl Schindler „der Abschied des Delinquenten" (s. d. Folge) und die „Assentirung", zwei sehr anziehende Bilder; ferner „ährenlesende Kinder" von M. Ranftl, eine Landschaft von Thomas Ender und das „Gebet beim Ungewitter" und der „Gang aus der Schule" von J. G. Waldmüller.

Von Münchener und Düsseldorfer Künstlern sind hier vorhanden: Eine düstere Felsenlandschaft von Lessing, eine Scene aus den pontinischen Sümpfen von Bürkel, von welchem sich auch eine zweite Landschaft vorfindet; ein Kirchhof von Hasenpflug; das „Alpenglühen" und zwei Landschaften aus Griechenland von Rottmann und eine Landschaft mit fortziehendem Regen und einem Regenbogen, von Achenbach.

Die Künstler Belgiens sind hier vertreten durch eine „Scene in der Wirthsstube" von Brakeleer (1847), durch eine holländische Gesellschaft von van Daellen u. A. m. und wir bekennen mit Vergnügen, daß diese Sammlung unstreitig mit zu den gewähltesten gehört, welche in neuester Zeit zu Wien entstanden.

Digitized by Google

Die Morgenländerin.

Gemälde von Friedrich Amerling

(Aus der Sammlung Fellner.)

Es gibt in der Figurenmalerei ein eigenes Feld, welchem beizutreten ſich ſelbſt die berühmteſten Geſchichts- und Heiligenmaler nicht weigerten, nämlich das beſonders von der Männerwelt hoch geſchätzte Fach der Darſtellung ſchöner Frauenköpfe.

Seit den beiden Bildniſſen der Ginevra Benci von Dom. Ghirlandajo und von Leonardo da Vinci waren Künſtler und Kunſtfreunde ſtets beſtrebt weibliche Schönheiten, die an das Ideale ſtreiften, auf der Leinwand zu feſſeln, und Erſtere malten mit allem Eifer, während Letztere die Kunſtwerke ſuchten und oft fürſtlich bezahlten. Auch Amerling's „Morgenländerin" gehört zu jener großen Reihe, ſchöner, nach der Natur gemalter Frauenköpfe; da aber das Bild ſelbſt keiner weiteren Beſchreibung bedarf, da auch Amerling's Farbenpracht und ſein Geſchick das Helldunkel zu behandeln, allgemein bekannt ſind, und daher weitere Erläuterungen unnöthig machen, wollen wir den uns hier gegönnten Raum benutzen um zur Ehre der Frauen! — von den ſchönen Frauen und ihren Darſtellungen in der bildenden Kunſt zu ſprechen. Wir beginnen natürlich mit den von allen Malern am meiſten belobten Frauen Italiens.

Leonardo's Bildniß der Ginevra findet ſich im Palazzo Pitti zu Florenz. Die ſchöne Frau iſt in der faſt ſchmuckloſen Tracht einer Witwe dargeſtellt, und der Ausdruck ihres zarten Antlitzes zeigt eine ſolche Seelenreinheit, daß man ſich von dem Anblicke dieſes Bildes kaum losreißen kann. Der feinfühlende und empfängliche Leonardo malte dann auch die ſtolzere Beatrix von Eſte die Frau des Lodovico Moro (das Bild iſt in der Ambroſiana zu Mailand), ferner die Lucretia Grivella, die Geliebte des eben genannten Herzogs (jetzt im Muſeum zu Paris), das der Johanna von Arragon und endlich das ganz unübertreffliche Bildniß der Mona Liſa, Gemahlin des Francesco Giocondo (ebenfalls in Paris), über welches Vaſari in ſeinen „Vite dei pittori" mit der höchſten Begeiſterung ſagt: „Auf dieſem Angeſicht ſchwebt ein Lächeln, das eher von himmliſcher, als von menſchlicher Hand gemalt zu ſein ſchien" und Franz der Erſte von Frankreich war ſo ſehr hingeriſſen von dieſem Bilde, daß er die damals höchſt bedeutende Summe von 4000 Goldthalern (etwa 18,000 fl. C. M.) dafür bezahlte. Auch Raſael malte ſeine ſogenannte

F. Amerling pinx. [illegible] [illegible]

Die Morgenländerin

[illegible]

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

„Fornarina“ oder „Malgherita“ (jetzt in der Gallerie Barberini zu Rom), die Beatrice von Ferrara (jetzt in der Tribuna zu Florenz) und das berühmte herrliche Bild der Maddalena Doni (im Palazzo Pitti). Von Sebastiano del Piombo findet sich in der Londoner National-Gallerie das Bildniß der Giulia Gonzaga. Von Tiziano (im Louvre) das Bildniß seiner Geliebten, und in den Uffizi zu Florenz eine zweite Schönheit, die sogenannte bella di Tiziano, eine dritte im Palazzo Pitti daselbst, eine vierte im Palast Sciarra zu Rom, und eine fünfte in der Gallerie zu Dresden. Auch die Tochter Tiziano's, Lavinia gehört zu den berühmten schönen Frauenköpfen. Tiziano malte auch die „bella serpente“, nämlich die Lucrezia Borgia, und zwar in einem Altarbilde, welches sich jetzt in der Dresdner Gallerie befindet. Sehr oft und in den verschiedensten Auffassungen wurde die reizende Tochter des älteren Palma, die berühmte Violante gemalt, und das schönste ihrer Bildnisse ist unstreitig das von Paris Bordone (Kniestück in Lebensgröße), welches sich einst zu Wien im Palaste des Baron von Puthon befand und alle Beschauer unwiderstehlich hinriß.

Bronzino malte die bekannte Bianca Cappello, Gemahlin Franz II. von Medicis (jetzt im Berliner Museum), Guido Reni die reizende aber unglückliche Beatrice Cenci (jetzt in der Gallerie Barberini zu Rom), welche in ihrem zwanzigsten Jahre hingerichtet wurde, und Christofano Allori die Isabella von Mailand (jetzt im „Musée National“ zu Paris).

Zur Zeit, als die Kunst in Italien zu sinken begann, hörten die Maler auch auf, schöne Frauenköpfe mit Ernst und Liebe durchzubilden, sie malten nach Schablonen, und jene Tiefe, jene Seele, die in der Natur liegen, waren ihnen Nichts mehr. Erst mit dem Wiedererwachen der Kunst zogen die schönen Frauen Italiens neuerdings die Augen der Künstler auf sich, und Venedig und Florenz, vor allen aber Rom und die benachbarten Städtchen, wie Albano, Nettuno, Genzano, Olevano u. s. w. lieferten Modelle, wie sie kaum in irgend einem andern Lande als eben in Italien zu finden sind, und König Ludwig von Baiern veranstaltete eine eigene Sammlung von Bildnissen schöner Italienerinnen. Auch die Frauen des heutigen Griechenland, über welche Theodor Panofka (1844) ein eigenes Werk herausgab, wußten die Künstler hoch zu begeistern und zu anmuthigen Bildern anzufeuern.

Unter den älteren deutschen Malern waren es vorzüglich Lukas Kranach und Hanns Holbein, die nach ihrer Weise schöne Frauenköpfe darstellten, und dem Ersteren gelang es, trotz seiner gewöhnlichen Trockenheit und der Härte der Umrisse, zuweilen ganz wohl, ein anmuthiges deutsches Gesicht zu bilden, und hätte er manchesmal nicht etwas gar zu fabrikmäßig gearbeitet — denn seine heiligen Frauen oder seine Lukrezien, seine bekleideten oder nackten Mädchen finden sich in jeder Sammlung, und ziemlich nach einem und demselben Schnitt — so würde ihm öfter ein guter Wurf gelungen sein.

Mit weit mehr Innerlichkeit sind die Frauenbildnisse des Hanns Holbein durchgeführt, doch wurde in Deutschland dieser Zweig der Malerei durch die eintretenden kirchlichen Wirren und durch den dreißigjährigen Krieg gänzlich verdrängt und erst die Neuzeit rief die bildliche Darstellung schöner Frauen wieder in's Leben, aber auch die deutschen Künstler hielten sich hier größtentheils an jene Studien, die ihnen Italien darbot.

In Frankreich, wo zur Zeit des so benannten „großen Louis“ alles was Kunst hieß an den königlichen Hof gezogen wurde, dessen Lebensweise zu bekannt ist, als daß wir sie näher zu erwähnen

brauchten, gewann auch die Bildnißmalerei ſchöner Frauen einigen Aufſchwung, aber bei der Affectirtheit und Lüſternheit jenes Zeitalters, blieb die wahre Auffaſſung, die Innerlichkeit der Anſchauung vergeſſen, die Coketten wurden cokett gemalt und als Nymphen und Arkadierinnen hingeſtellt, oder gar, wie wir es bei der Lebrün ſehen, in Lüften ſchwebend, gemalt. In dieſer Beziehung wurde dann durch die David'ſche Schule eine beſſere Richtung herbeigeführt und die Neuzeit zeigt uns mehrere ſchätzbare Frauenbilder von franzöſiſchen Künſtlern unſerer Tage. Aber auch dieſe Künſtler blicken ſehr häufig nach Italien hinüber.

In den Niederlanden, wo Rubens mit ſeinen weiblichen Köpfen, beſonders mit jenen, die er nach ſeiner zweiten Frau, Helena Formann, malte, großes Glück machte, und wo van Dyk die ſchönſten Damen des Reiches malte, gerieth ſpäter die Frauenmalerei, wie noch ſo manches andere, ganz in das Schlepptau Frankreichs und blieb, wie faſt die ganze neue Kunſt Belgiens, bis auf unſere Tage auf gleicher Bahn mit dem Geſchmack, welcher jeweilig zu Paris vorherrſchte.

In England waren es zuerſt Hanns Holbein und dann Anthony van Dyk, die dort die Frauenbildnißmalerei aus dem Reich des Gewöhnlichen emporhoben, aber auch dort wirkten kirchliche und ſtaatliche Unruhen höchſt nachtheilig auf die Kunſt, ſo daß von jenen beiden Meiſtern bis in die neueſte Zeit eine faſt durch nichts auszufüllende Lücke eintrat. In unſeren Tagen war es jedoch Sir Thomas Lawrence, der, nachdem beſonders Sir Joſuah Reynolds vorausgegangen war, weibliche Schönheiten mit beſonderem Glücke darſtellte; auch blieb er, was überhaupt eine Eigenthümlichkeit des Engländers zu ſein ſcheint, mehr nationell als die Franzoſen und die Deutſchen, denn er malte faſt ausſchließlich britiſche Schönheiten und legte dadurch den Grund zu vielen Stahlſtichwerken, die im großen Publicum von ganz Europa einen ſehr gefälligen Anklang fanden.

Schließlich bemerken wir noch zu Amerling's „Morgenländerin", daß das Modell zu dieſem Bilde keineswegs eine Orientalin, ſondern eine junge Wienerin von ausnehmender Schönheit war, die zwar nicht aus den höheren Kreiſen ſtammte, aber dem Künſtler nichts deſto weniger die Veranlaſſung zu dem vorliegenden Gemälde bot, welches, als es zum erſtenmale in der Kunſtausſtellung erſchien, ſehr großes Aufſehen erregte.

Bartolomeo della Porta.

Genannt Fra Bartolomeo di San Marco.

Bartolomeo, oder wie er, nach toskaniſcher Weiſe abgekürzt, Baccio genannt wurde, gehört zu jenen Malern, über deren Berühmtheit man vergaß, ihren eigentlichen Namen aufzuzeichnen, denn ſelbſt das: „della porta“ iſt nur ein Beiname, den man dem ſchon in früher Jugend zeichnenden Knaben gab, und zwar deshalb, weil er zu Florenz bei ſeinen Verwandten in der Nähe des Thores San Pietro Gattolini wohnte. Das „Fra“ hingegen bekam er, als er in den Predigerorden trat, weshalb er auch: Fra Bartolomeo di San Marco, oder ſchlechthin „il frate“ genannt wurde.

Baccio erblickte das Licht der Welt zu Savignano (nach Baldinucci im Jahre 1469), beſuchte ſchon ſehr frühzeitig die Werkſtätte des Malers Coſimo Roſelli und ſtudirte, als er ſich von dieſem trennte, die Werke des Leonardo da Vinci, welche ſo eben das größte Aufſehen erregten. Durch dieſes großartige Vorbild und ſtrengen Fleiß gelangte Baccio bald zu auffallender Fertigkeit, die ſich dadurch noch erhöhte, daß er in ſeiner Strebſamkeit ſogar auch modelliren lernte, um alle Formen, und die Schatten, welche durch die Erhabenheiten und Vertiefungen entſtehen, auf das Gründlichſte kennen zu lernen. Doch wagte er ſich nicht gleich an's Große, ſondern malte im Kleinen und mit miniaturähnlicher Ausführung, wovon beſonders eine Geburt Chriſti und eine Beſchneidung zeugen, welche der Herzog Cosmus von Medizis an ſich brachte. Baccio ſtand überhaupt dem Majeſtätiſchen und Gewaltigen ziemlich fern. Ja ſelbſt in ſeinem jüngſten Gericht, das er in dem Beinhauſe des Spitals Santa Maria nuova auf naſſen Kalk (al fresco) malte, war der Weltrichter mit ſeinen Apoſteln und den zwölf Chören der Engel weit anziehender, als die Gruppe der Beſtraften, während doch dieſe letztere anderen Künſtlern immer am beſten gelang, und ſelbſt Dante's „Inferno“ mehr Anziehungskraft beſitzt, als ſein Fegefeuer und Himmel. Es ſcheint überhaupt, als hätte Baccio ein eigenthümliches, tiefreligiöſes Gefühl in ſich getragen, das ihn zu dauerndem Nachſinnen über kirchliche Gegenſtände bewog, und ihn von allem Bewegteren, von allem Lebhaften, von jeder eigentlich dramatiſchen Darſtellung fern hielt.

Lorenzo von Medici hatte um das Jahr 1489 den berühmten Dominikaner Girolamo Savonarola zurückberufen. Dieſer begabte Mann, welcher ſowohl durch die Strenge

ſeines Lebenswandels, als durch die hinreißende Kraft ſeiner Rede einen mächtigen Einfluß auf die Florentiner gewann, ſcheute ſich nicht, die Fehler der Geweihten und Ungeweihten auf das Ungeſchmückteſte hinzuſtellen, was er um ſo eher thun zu können glaubte, als man ihm ſelbſt keinen Vorwurf zu machen im Stande war. Daß ein ſolcher Redner auch auf den zwanzigjährigen Baccio einen bedeutenden Eindruck machte, war wohl nicht zu verwundern. Aber Baccio's Freunde hatten wahrſcheinlich nicht vermuthet, daß dieſer Eindruck ſo mächtig werden könne, wie es doch wirklich der Fall war, denn der junge Maler kam nun mit einemmale tagtäglich in das Kloſter San Marco di Geruſalemme und ſchloß mit den Mönchen und mit Savonarola ſo innige Freundſchaft, daß er ſich im Kloſter immer mehr einbürgerte und zuletzt ſogar dort wohnte.

Savonarola eiferte unter andern auch gegen unſittliche Bücher, gegen betäubende Muſik und gegen unzüchtige Malereien, und ſeine Reden hierüber waren von ſolcher Wirkung, daß bei dem nächſten Carneval, wo dem alten Gebrauch zufolge am Faſchingsdienſtage ſtets ein großes Freudenfeuer angezündet wurde, unter ſeiner Anführung eine unglaubliche Anzahl von Büchern, Noten und Bildern und ſogar unſchuldige Lauten rückſichtslos verbrannt wurden. Auch Baccio ſteuerte dem Feuer ſeinen Theil redlich bei, indem er alle ſeine nach dem Nackten gemachten Studien in die Flammen warf, denn auch er gehörte zu den „Piagnoni“ (Weinenden oder Leidträgern), wie ſich die Anhänger des Savonarola nannten, und wollte nicht minderen Eifer zeigen, als ſeine Gefährten, unter denen ſich auch der Maler Lorenzo di Credi befand. — Baccio malte auch das Bildniß des Mannes, der ganz Florenz umzukehren drohte.

Aber bald ſollte ein unvermutheter Wendepunct eintreten, der von den entſchiedenſten Folgen für Baccio's ferneres Leben wurde.

Savonarola hatte ſich in ſeiner Nichts ſchonenden Haſt allzuviele Feinde gemacht. Er war aus einem Verbeſſerer der Kirchenzucht zu einem Staatsumwälzer geworden und forderte ſogar die Partei der „Arrabbiati“ heraus, welche gleich ihm dazu beigetragen hatten, den Piero de Medici zu vertreiben. Er verwickelte ſich in einen unaustilgbaren Streit mit dem Papſt, und einer ſeiner Anhänger, Fra Domenico di Peſcia, war verwegen genug, für Savonarola's Lehren im ſtrengen Sinne des Wortes „durch das Feuer gehen zu wollen,“ wenn irgend Einer der vielen Anhänger des Papſtes den Muth hätte, das Gleiche zu wagen. Ein ſolches Himmelanſtürmen mußte alle Gegner vereinigen und bald ſahen ſich die Piagnoni genöthigt, ihren überkühnen Vormann mit den Waffen in der Hand zu vertheidigen.

Das ganze Kloſter San Marco wurde nun von den Stürmenden umringt. Fünfhundert hatten ſich um Savonarola geſchaart. Aber trotz ihrer hartnäckigen Gegenwehr vermochten ſie nicht der Ueberzahl zu widerſtehen, das Kloſter wurde erſtürmt und Savonarola, Domenico di Peſcia und Silveſtro Maruffi gefangen genommen.

In dieſem furchtbaren Gewühle von Schrecken, Kampf und Verzweiflung, ſchien das ohnedies weiche Herz Bartolomeo's brechen zu wollen. Er war außer ſich, ohne Hoffnung, ohne Troſt, und that in der Angſt ſeiner Seele das Gelübde, daß er, wenn er aus dieſer entſetzlichen Gefahr gerettet würde — ein Mönch werden wolle!

Die Hinrichtung Savonarola's, welcher (am 23. Mai 1498) zuerſt gehängt und dann verbrannt wurde, befeſtigte dieſen Entſchluß, und am 26. Juli 1500 war der junge Künſtler — wie Vaſari erzählt, zum größten Mißvergnügen ſeiner Freunde — ein Dominikaner-Bruder

geworden, der in ſeiner getrübten Stimmung ſogar Pinſel und Palette als etwas Unheiliges verbannte und in dem Kloſter zu Prato ſeine Zeit mit Nachgrübeln verbrachte.

So verſtrichen mehrere Monate, bis Fra Bartolomeo endlich von ſeinen Oberen nach Florenz geſchickt wurde, wo Bernardo del Bianco eben eine neue Kapelle erbaute, deren Altarblatt er von der Hand des „Frate“ gefertigt wünſchte. Aber nicht nur Bernardo, ſondern auch der Prior baten vergebens, der Frate blieb bei ſeinem Vorſatz und berührte weder Stift noch Farbe.

Auf dieſe eintönige Weiſe verſtrichen volle vier Jahre, bis ſich Bartolomeo endlich doch wieder angetrieben fühlte, zu arbeiten. Er malte jetzt für jenen Bernardo eine Madonna von Engeln umgeben, und von da an war das Eis gebrochen. Und als nun (1504) auch der edle Rafael nach Florenz kam, fühlte ſich der Frate durch die Nähe dieſes herrlichen Meiſters noch mehr angeregt, er erlernte die Regeln der Perſpective von ihm, und malte nunmehr immer eifriger, indem er fortwährend ſchönere Gemälde lieferte.

Nach einigen Jahren hörte Fra Bartolomeo von den großen Werken, welche Rafael und Michelangelo zu Rom vollendet hatten, und es erwachte die Sehnſucht in ihm, dieſelben zu ſehen. Er bat ſeinen Prior und erhielt von dieſem die Erlaubniß nach Rom zu reiſen. Allein hier zeigte ſich auf's neue die Aengſtlichkeit des Frate, denn die Maſſe der herrlichen Antiken, und die Großartigkeit der zuvor angeführten Werke ſeiner Zeitgenoſſen, ſchienen ihn zu erdrücken, er wurde mißtrauiſch in ſeine eigenen Gaben, die römiſche Luft ſchien ihm nicht zuzuſagen und ſo begab er ſich wieder nach ſeinem Kloſter zurück, wo er endlich auch wieder Muth zum Malen fand.

Nun bekamen auch ſeine Bilder, unter deren Farben er früher viel Schwarz gemiſcht hatte, wieder ein helleres Colorit. Ja der zuvor ſo düſtere Bartolomeo kam ſogar ſo weit, daß er ſich ſehr wenig um die Anfeindungen neidiſcher Künſtler kümmerte, und nur dann, als ſie behaupteten, er verſtünde durchaus nichts vom Nackten, einen heil. Sebaſtian malte, der ſo reizend in ſeinen Formen war, daß er zuletzt aus der Kirche weggeſchafft werden mußte, weil er, wie die Damen im Beichtſtuhle zu erkennen gaben, ſie in ihrer reinen Andacht ſtöre.

In dieſer friedlichen, glücklichen Ruhe verſtrich für Bartolomeo eine Reihe von Jahren, doch ſollte abermals ein Unglück über ihn hereinbrechen. Er arbeitete nämlich mit unausgeſetztem Fleiße an einem Bilde, als ihn durch das hohe Fenſter, an welchem er arbeitete, eine Art von Sonnenſtich traf, der ſein linkes Auge erblinden machte und ſeinen ganzen Körper dergeſtalt lähmte, daß er ſich nicht mehr zu bewegen vermochte. Man brachte ihn in die Bäder von San Filippo, welche ihm aber ſehr wenig Linderung verſchafften. Als er dann, gegen die Erlaubniß der Aerzte, Feigen aß, und zwar im Uebermaße, bekam er das Fieber, welches ihn ſchon am vierten Tage dahinraffte. Er ſtarb in einem Alter von 48 Jahren, am 8. October 1517 und hinterließ mehre Schüler, z. B. Cechino del Frate, Gabriel Ruſtici und Fra Paolo Piſtojeſe. Das Geld, welches er verdient hatte, gehörte dem Dominikanerkloſter. Seine Grabſchrift lautete:

„Apelle nel colore, e 'l Buonaroto,
Imitai nel disegno e la Natura
Vinsi, dando vigor n'ogni figura
Et carne et ossa, et pelle, et spirti, et moto.“

Von Fra Bartolomeo finden ſich folgende Werke zu Wien.

Im k. k. Belvedere:

Die Darſtellung im Tempel (ſ. d. Folge).

Maria mit dem Jeſuskinde (halbe Figur).

Ein drittes Bild, die Söhne des Jacob holen ihre Schweſter Dina aus dem Hauſe Sichems, ſoll von Fra Bartolomeo begonnen und von Buggiardini vollendet ſein.

In der Gallerie Liechtenſtein:

Eine h. Familie.

Eine zweite desgleichen.

In der Gallerie Eſterhazy:

Maria und das Jeſuskind.

Fra Bartolomeo di San Marco pinx. — k. k. Gallerie zu Belvedere — Crakker sc.

Die Darstellung im Tempel

Verlag der Lith. Anstalt des Gr.

Digitized by Google

Die Darstellung im Tempel.

Gemälde von Bartolomeo della Porta, genannt Fra Bartolomeo.

(Im k. k. Belvedere.)

Da ſich vermuthlich nicht jeder Leſer bei dem Anblicke des Bildes auf das hierher bezügliche Evangelium des h. Lucas (Cap. 2. Vers 22 bis 32) erinnert, müſſen wir bemerken, daß bei den Juden der Erſtgeborne jeder Familie dem Herrn geheiligt wurde, bei welcher Feierlichkeit ein Paar Turteltauben oder zwei andere junge Tauben geopfert werden mußten. Nun war zur Zeit der Geburt Jeſu ein gerechter Mann zu Jeruſalem, Simeon mit Namen, dem verheißen war, daß er nicht früher ſterben werde, als bis er den Geſalbten des Herrn geſehen habe. Dieſer Mann kam, vom Geiſte getrieben, nach dem Tempel, und als nun die Eltern das Chriſtuskind hereinbrachten, um zu opfern, nahm er es auf ſeine Arme, pries Gott und ſagte:

„Nun, Herr, laſſe du deinen Diener in Frieden fahren, denn meine Augen haben das Heil geſehen!“

Fra Bartolomeo hatte dieſes Bild für die Noviziatcapelle des S. Marcusklosters gemalt, in welchem er ſelber Mönch war, und der daſelbſt gegebene Raum mag die Urſache des quadratähnlichen Formates des Bildes (es iſt auf Holz gemalt und 4 Fuß 11 Zoll hoch und 5 Fuß breit) ſein, welches ſich ſowohl durch Anordnung, als durch ſeine Durchführung auszeichnet.

In der Mitte der Compoſition ſteht der ehrwürdige Simeon, der das ſchöngezeichnete, ſegnende Chriſtuskind auf ſeinen Armen hält und zur h. Maria gewendet, die vorne angeführten Worte ſpricht, vor denen ſich die reine Mutter in Milde und Demuth neigt. Zur Rechten Simeons kniet die Prophetin Anna, die Tochter Phanuels aus dem Stamme Aſer; welche gleichfalls in die Lobpreiſung des Prieſters einſtimmt, und hinter ihr iſt eine Heilige, die ſich andächtig beugt. Gegenüber der h. Maria ſteht der h. Joſeph mit den beiden Tauben in der Hand. Er iſt der Ruhigſte bei der ganzen Handlung, und ſein dem Leben entnommenes Antlitz ſoll der Sage nach das Bildniß des Priors von San Marco ſein.

Ausgezeichnet ſchön ſind die Motive der Gewandung, beſonders des blauen Mantels der Madonna und der gelben Umhüllung des h. Joſeph, bei denen ſowohl die Hauptanordnung, als die einzelnen Falten von dem reinen Geſchmacke Fra Bartolomeo's zeugen, der, um dem

Studium der Draperie zu genügen, endlich den Gliedermann erfunden haben ſoll. Was das Techniſche des Bildes betrifft, finden wir den Vortrag leicht und ſicher und, was bei italieniſchen Meiſtern ſehr ſelten vorkommt, die Farbe ſehr dünn, beſonders an manchen Stellen, wo man ſogar noch die Kreideſtriche der Zeichnung durchſieht. Moderne Kritiker, die den jetzigen Standpunct des Wiſſens mit jenem zur Zeit Bartolomeo's verwechſeln, tadeln den architektoniſchen Hintergrund, der zwar römiſch, aber nicht jüdiſch ſei, und ereifern ſich über das Abbild des Moſes, welches über dem Altar ſichtbar iſt. Allein dieſe hiſtoriſchen Fehler thun der Schönheit des Bildes keinen Eintrag und ſind weit geringer, als die Anachronismen in Rafael's berühmtem Gemälde des Heliodor u. A. m.

Fra Bartolomeo ſchrieb auf den Sokel des Altars die Worte:

ORATE PRO PICTORE OLIM SACELLI HVIVS NOVITIO. 1516.

Das Gemälde kam, nachdem es längſt aus der Noviziatkapelle entfernt war, endlich in die Sammlung des Großherzogs von Toskana. Als Kaiſer Franz I. im Jahre 1782 den großen Bildertauſch mit dem Großherzog traf, kam das Bild in die kaiſerliche Sammlung, und der Großherzog ſetzte eine eigenhändig von Bartolomeo gemachte, etwas kleinere und minder vollendete Wiederholung dieſes Gemäldes, welche er für 350 Scudi angekauft hatte, an die Stelle desſelben.

Die Sammlung des Herrn C. Biehler.

Wenn die Großen eines mächtigen Reiches ihre Schätze benutzen, um die Säle ihrer Paläste durch Kunstwerke zu schmücken und ihre Hochachtung vor den Leistungen hochbegabter Meister zu zeigen, so erfüllen sie so zu sagen nur eine ihrer schönsten Aufgaben, denn sie sind ja schon ihrer Stellung nach die eigentlichen Beschützer, die eigentlichen Förderer der Künste. Aber es erfreut uns auch recht innig, wenn wir in die einfacheren Gemächer des Privatmannes treten und hier Geschmack am Schönen und Kenntniß des Guten finden, und anstatt beschnörkelter Wände und greller Tapeten, gute, ja sogar treffliche Gemälde finden, die uns sogleich mit den Kenntnissen und der Bildung des Herrn des Hauses bekannt und in diesen Gemächern heimisch machen.

Die Sammlung Biehler, welche aus beiläufig sechzig bis achtzig Gemälden besteht, ist mit wenigen Ausnahmen der holländischen Schule angehörig, und zeichnet sich dadurch aus, daß sie Nichts enthält, was nicht in seiner Art schätzbar wäre, ein Vorzug, der uns bei unseren vielen Besuchen der Gemäldesammlungen Wien's nicht immer begegnet, indem sich an manchen Orten, oft in zwei oder drei von unten bis oben mit Bildern vollgepfropften Gemächern leider kaum ein Werk findet, das sich über die Mittelmäßigkeit erhebt, oder die bestimmte Charakteristik eines anerkannten Meisters an sich trägt. Herr T. Biehler ist hingegen ein Mann, der auf seinen vielen und bedeutenden Reisen alle Gallerien Deutschlands, Frankreichs, der Niederlande, Englands und Italiens eifrig besuchte, und sich hierdurch Das erwarb, was man „Blick" zu nennen pflegt und was jedes gute und echte Bild augenblicklich erkennen lehrt, dessen aber der Kunstfreund, der von lebenden Malern sammelt, nicht bedarf, weil er sich unmittelbar von der Echtheit seiner Bilder überzeugen kann; übrigens wird jener Blick sogar bei eigentlichen Künstlern nur sehr selten gefunden, denn er beruht eben so sehr auf Erfahrung, als auf natürlicher Anlage.

Zu den besonders bemerkenswerthen Gemälden der Sammlung Biehler gehören folgende Bilder:

Jan Steen, der Musikmeister (s. d. Folge).

Corn. Bega, Kartenspielende Bauern.

Pieter de Hooghe, ein Knabe in einem Zimmer.

Jan Wynants, große Landſchaft.
Adr. Brouwer, zechende Bauern.
J. Beeldemaker (ſehr ſeltener Meiſter), der ſchäkernde Jäger.
Pieter Brueghel d. Ä., die ſtürzenden Blinden.
Jan Brueghel, der Marktflecken am Ufer.
Dirk. Maes, zwei Ponnies.
Heinrich Roos, Ruinenlandſchaft mit Pferden.
Carel Dujardin, freie Gegend mit Figuren und Thieren.
Jean Millet, römiſche Landſchaft.

Des Ferneren finden ſich durchaus gute Bilder von Palamedes Palamedeſſen (eine Schlacht), von Höllenbrueghel (Unterwelt), Poelemburg (badende Nymphen), Vinkebooms (Landſchaft mit Jägern), Jan Miel (Landſchaft mit einem Falkner), de Lorme (Inneres einer Kirche), Hondekoeter (eine Henne), Wouwermann (ein Pferd) und dann Werke von Weenix, Kalf, Heda, Snyers, Toorenvliet, Flink, van den Broek, Seghers, Grebber, de Heem, Ruyſch, Mignon, Laar u. m. A.

Von Meiſtern anderer als der niederländiſchen Schulen, zeigen ſich: ein weiblicher Kopf von Guido Reni, zwei Blumenſtücke von dem Spanier Lopez, eine Lucretia von Cranach, eine ſterbende Maria von Martin Schön (?), ein Schlachtenbild von Schelver († 1844) und noch manches andere Schätzbare, wodurch dieſe Sammlung, die im Grunde noch viel zu wenig bekannt iſt, unter den Sammlungen von Privaten einen ſehr ehrenvollen Rang einnimmt.

Jan van Steen.

Nur ſelten werden große Kunſttalente in Paläſten geboren. Die allgütige Natur ſcheint hier ausgleichen zu wollen, indem ſie die reichſten und ſchönſten Blüten der Künſte meiſt in den mittleren oder gar in den unteren Ständen entſprießen läßt. Die Kunſtgeſchichte ſpricht deutlich für dieſe Annahme, denn die bei weitem größere Zahl der Meiſter aller Maierſchulen ſtieg aus den Reihen der Bürgerlichen, wo nicht gar, wie Giotto u. A., aus den Hirten oder den armen Dörflern empor. Auch Jan van Steen, einer der ausgezeichnetſten und in neuerer Zeit, beſonders in England, hochgeſchätzter holländiſcher Maler, war der Sohn eines Bürgers, und wie es ſcheint, eines ganz ſtattlichen, denn ſein Vater war der Beſitzer einer Bierbrauerei zu Delft, und Bierbrauereien gehörten von jeher zu den einträglichſten Geſchäften, ſo daß man mit Recht annehmen kann, daß die Knabenjahre des 1636 gebornen Jan ganz gewiß nicht zu den dürftigen, oder entbehrungsreichen gehörten. Ja der Ort ſeiner Geburt, das Brauhaus nämlich, ſcheint auch einen beſonderen Einfluß auf Jan gehabt zu haben, denn wir leſen in den leider ſehr kurzen Lebensbeſchreibungen dieſes Künſtlers, daß er den Erzeugniſſen ſeines Vaters, ſchon als Jüngling die vollſte Gerechtigkeit widerfahren ließ, und daß daraus eine Anhänglichkeit an das Flüſſige — nämlich an das geiſtig Gegohrne — entſtand, welcher Jan nie und nimmer mehr zu widerſtehen vermochte. Aber dieſer Gabe, ſeines Vaters Gebräu vertilgen zu helfen, war auch wunderlicher Weiſe eine beſondere Neigung für das Zeichnen und Malen beigeſellt, ſo daß ſich der Meiſter Bierbrauer bewogen ſah, den Sohn zu einem Maler in die Lehre zu geben. Da aber in Delft kein paſſender Künſtler zu finden war, wurde Jan nach Utrecht geſchickt und dem ziemlich unbekannten Maler Knupfer anvertraut, den er an Talenten weit überbot, bei dem er aber jedenfalls mehr zeichnete und malte, als er — trank. Allein es ſchien nun einmal des jungen Steen Schickſal zu ſein, tapfer trinken zu ſollen, denn er machte die Bekanntſchaft des Adrian Brouwer, der ihm zwar, was das Malen anbelangte, ſehr viele Vortheile und Handgriffe lehrte, ihn aber anderſeits in das Schenkenleben einführte und ihm Dinge beibrachte, die am beſten recht weit von dem ohnedies zur Luſtigkeit geneigten Jan hinweggeblieben wären. Nach einiger Zeit jedoch riſſen ihn die Wogen des Lebens wieder aus dieſer Geſellſchaft und brachten ihn zu dem geſchickten Landſchaftmaler van Goyen, der in dem jungen

Manne ein ganz ungewöhnliches Talent erblickte, und nicht nur Alles aufbot, seine Fortschritte zu beschleunigen, sondern ihn sogar auch derart liebgewann, daß er ihm seine Tochter, die hübsche Margaretha van Goyen zur Frau gab.

Van Steen ließ jetzt ab von der Pflege seines Durstes und begann mit so ungewöhnlichem Fleiße zu arbeiten, daß er sich bald einen bedeutenden Namen errang. Aber mit dem Gewinn wollte es nicht recht fort, denn Jan malte mit großer Sorgfalt und gab kein Bild aus den Händen, bevor es ganz ausgeführt und vollkommen vollendet war, weshalb er auch bei guter Bezahlung mit dem Gelde nicht ausreichen konnte. Sein gutmüthiger Vater, erfreut über die Leistungen des Sohnes, that daher ein Uebriges und errichtete diesem, damit er bequemer leben könne, eine eigene Bierbrauerei. Aber da hatte der alte Herr einen mächtigen Fehlschuß gethan, denn kaum war Jan in dem Besitze der Brauerei, als er wieder den Pinsel mit dem vollen Humpen vertauschte und hierin bald so Erkleckliches leistete, daß er von Allen als der beste Gast seiner eigenen Schenke anerkannt ward. Das hätte übrigens noch nicht gar zu viel bedeutet, allein das lustige Leben nahm nach und nach so sehr überhand, daß zuletzt eine gänzliche Ueberschuldung eintrat und Jan Steen wieder den lange vernachlässigten Pinsel ergreifen mußte.

Er war neuerdings ein fleißiger, sorgsamer Maler geworden, aber nur für so lange bis er eine Summe Geldes erworben hatte, denn dann ging es jederzeit wieder an's Trinken. Auch seine Angehörigen hatten sich abermals seiner angenommen und ihm so viel beigesteuert, daß er, der geschickte Künstler, eine — Schenke errichten und Wirth werden konnte! Jetzt war er in seinem Element, denn nun war er im Stande, beim Malen zu trinken und beim Trinken zu malen, jetzt brauchte er die Studien und Motive zu seinen Bildern nicht in der Ferne zu suchen, denn die reichlich besuchte Schenke bot ihm überflüssigen Stoff zu jenen Darstellungen, die er am meisten liebte, nämlich zu lustigen Gesellschaften, zu Hochzeiten, Schlemmereien und anderen in derlei Räumen häufigen Vorkommnissen. Seine Bilder erhielten von nun an auch zweierlei Charaktere, denn jene, die er in Zeiten malte, in denen er genug Vorrath des Flüssigen hatte, sind fleißig durchgeführt, während man an den andern durch ihre flüchtige Behandlung erkennt, daß der Maler Durst hatte und Geld bedurfte, so daß Steen's Werke aus dieser Zeit recht eigentlich in Fluth- und Ebbebilder eingetheilt werden könnten.

Uebrigens war Steen der einzige holländische Maler seiner Zeit, der sich auf Individualisirung und auf die Auffassung von Scenen verstand, und einen gewissen Witz in seine Bilder zu bringen wußte. Er ist in mancher Beziehung der Hogarth der Holländer zu nennen, denn bei seiner genauen Beobachtungsgabe wußte er Humor, Wahrheit und Satire ganz prächtig zu vereinen, und seine besseren Gemälde haben stets eine Art von Hintergedanken (arrière pensée), der dem Beschauer Anlaß zum Nachsinnen gibt. Hierher gehören z. B. seine „fette" und „magere Küche", von denen die erstere vor fünfzehn Jahren um 3050 Franks verkauft wurde, ferner „die berauschte Mutter," welcher die Kinder die Säcke ausleeren, dann sein „Zoo gewonnen, zoo vertered", wo einer sein Geld verpraßt, des weiteren der sehr humoristische „Kindtaufschmaus," die „Folgen der Unmäßigkeit" (1823 verkauft um 2200 fl. C. M.), die „plündernden Nachzügler" und viele andere Gemälde. Auch malte Steen die Hochzeit zu Cana als lustige Bauernhochzeit (1837 für 16,501 Franks verkauft). Er war eben so rasch in der Erfindung, als glücklich in der Ausführung, und wußte seinen Bildern, wenn nämlich seine schon oft erwähnte Leidenschaft nicht

allzuſehr vorherrſchte, einen Goldton zu geben, der von keinem andern holländiſchen Meiſter übertroffen wurde.

Seine Hausfrau, Margaretha, die als gehorſame Gattin nichts gegen das Treiben ihres Herrn Gemals einzuwenden fand, beſchenkte ihn mit ſechs Kindern. Als ſie geſtorben war, heirathete der ſorgloſe Steen (1689) noch einmal und zwar eine Witwe, welche ihm wieder zwei Kinder zubrachte. Allein, das ſchien ihm denn doch zu viel zu werden, denn er erkrankte und ſtarb noch in dem Jahre ſeiner zweiten Hochzeit und ließ Frau und Nachkommenſchaft in dem bitterſten Mangel zurück. Nur einer ſeiner Söhne, Dirk van Steen wurde Künſtler und zwar Bildhauer; die übrigen ſind gänzlich verſchollen.

Der Musiklehrer.

Gemälde von Jan van Steen.

(Aus der Sammlung Biehler.)

Jan Steen zog es, wie ſchon erwähnt, immer vor, Gegenſtände zu malen, die mit ſeiner Beſchäftigung als Wirth mehr oder minder übereinſtimmten. Wir ſehen deshalb von ſeiner Hand meiſt Gaſtſtuben, Bauernhochzeiten, Gelage und Anderes dergleichen vorgeſtellt, ſelten aber verlor er ſich in das Bereich der Converſationsmalerei, da dies ſeiner Lebensweiſe zu fern ſtand, um von ihm für gewöhnlich aufgegriffen zu werden. Indeſſen ſtreifte er doch auch manchmal, und vielleicht aus Wetteifer mit Dow, Mieris und Anderen, hinüber auf jenes ihm fremdere Gebiet, und malte dann Bilder, wie das Vorliegende, die ſich nächſt dem Gegenſtande auch zugleich durch einen viel ſorgfältigeren Vortrag auszeichnen, als man dieſen bei Steen im Allgemeinen zu treffen gewohnt iſt. Solche Bilder ſind dann jedenfalls intereſſant, denn ſie werden beſonders bei einem Charakter wie Steen faſt zu einer Art von Selbſtverleugnung und ziehen mit ihrer Durchführung auf eine ungewöhnliche Weiſe an.

Unſer Bild zeigt eine junge Dame im gelben Atlaskleide mit blauer Schärpe, welche vor einem alten, beiläufig vieroctavigen, mit Zierrathen ausgelegten Claviere ſteht und eben das a anzuſchlagen ſcheint, nach dem vermuthlich der Muſiklehrer ſeine Violine ſtimmen will, während der Knabe im Helldunkel des Hintergrundes die Flöte anſetzt, um den Einklang ſeines Inſtrumentes mit den übrigen zu prüfen, damit das zu erwartende Trio beginnen könne. Der ſtoffliche Inhalt des Bildes iſt alſo, wie bei den meiſten holländiſchen Gemälden dieſer Art, ſehr einfach und mit obigen wenigen Worten erſchöpft. Nicht ſo ſchnell geht dies aber mit dem Examiniren des Vortrages, des Tones und ſelbſt der Zeichnung dieſes Bildes, denn manche Stellen desſelben ſind ſo fleißig ausgeführt, ſo zart vollendet, daß man, beſonders bei Berückſichtigung von Steen's ſchon erwähnter, oft leichter Weiſe, erſtaunt, und in der That an G. Dow erinnert wird. Auch der Ton, bei Steen ſonſt oft graubraun oder braun, hat hier einen wohlthuenden Stich in das Goldige erhalten, die Farbe iſt ſatt und in den Schatten, trotz des Nachdunkelns

Der Musiklehrer

Digitized by Google

Digitized by Google

durch die Zeit, ſchimmernd und klar. Der Farbenauftrag zeigt ſich glatt und fließend, und ſtark impaſtirte Höhungen in den Lichtſtellen ſind gänzlich gemieden. Von beſonders ſchöner Vollendung ſind die Violine, der Schlitzärmel und die Schuhe des Muſiklehrers, wie denn dieſer, der ſeinen rechten Fuß nachläſſig über einen Stuhl herabhängen läßt, überhaupt die beſte der drei im Bilde befindlichen Figuren iſt, da ihn Steen mit einer bei dieſem holländiſchen Maler kaum zu vermuthenden Zierlichkeit zeichnete, und in ſeine Beine eine Eleganz brachte, die ſehr ſelten in den Producten der holländiſchen Schule gefunden wird.

Steen iſt dem Kunſtliebhaber, dem Sammler ſtets willkommen, denn er hat in ſeinen Bildern, wenn ſie auch manchmal etwas derb ſind, immer ein „Stück Natur“ und eine „Ladung Wahrheit“. Er wird aber noch freundlicher begrüßt, wenn er plötzlich im Feiertagsſtaat vor uns auftritt und zeigt, daß auch er in ſeiner Weiſe vornehm und ſorgſam ſein kann, wie dies in dem vorliegenden Bilde der Fall iſt, das, ohne eben eines Monogrammes zu bedürfen, auf der Seitenwand des Claviers mit J. S. 1663 bezeichnet erſcheint und höchſt wahrſcheinlich ein Gegenſtück zu jenem Bilde ſein dürfte, welches Sir Robert Peel zu Paris um den Preis von 12,000 Franks erkaufte, auf welchem die Dame ein blaues Kleid und eine gelbe Schärpe trägt, und der Muſikmeiſter anſtatt der Violine das Cello ſpielt.

Karl Hübner.

Hübner, einer jener Maler der Neuzeit, die ſich gewiſſermaßen die Aufgabe ſtellten, die geſellſchaftlichen Uebel der Gegenwart darzuſtellen, wurde (17. Juni 1814) zu Königsberg geboren, wandte ſich ſchon in früher Jugend der bildenden Kunſt zu und begab ſich deshalb nach dem eben aufblühenden Düſſeldorf, wo er zwar ſogleich mehrere Bilder fertigte, aber ziemlich unbeachtet blieb, da ſich ſein kräftiges Weſen mit dem damals eben beliebten Idylliſchen und Sentimentalen nicht wohl vereinigen konnte, und jene Erſtlingsbilder Hübner's nur Nachahmungen von bereits Geſehenem waren, ein Fall, der faſt bei allen Künſtlern vorkommt, indem wir ſelbſt bei Raſael und Tiziano finden, daß ihre Jugendgemälde nur zu ſehr den Werken ihrer Meiſter gleichen. Die Düſſeldorfer Schule hatte damals viel mit dem Romantiſchen zu thun; ſehnſüchtige Nonnen, trauernde, den Sonnenuntergang bewundernde Mönche u. A. m. waren da zu ſehen, und man träumte ſich — faſt wie Fouqué mit ſeiner lieblichen Undine, — hinüber in die mittelalterliche Vergangenheit, und ſah dieſe, die doch derb und eckig genug war, hold verſchwommen, wie — einen Traum. Auf die Träume folgt das Erwachen, und gerade nach ſüßen Träumen ſticht das Erwachen oft ſtark ab, gibt aber dann doch eine beſtimmte Richtung. So war es auch bei Hübner. Als er die milde „Erdichtung" verlaſſen hatte, ſtand er plötzlich mit der nackten, herben Wahrheit vor den Augen des Publicums, denn das Bittere der Gegenwart hatte ihn erfaßt und feſtgehalten, und ſo malte er die „ſchleſiſchen Weber", ein Bild, das auf jeden gemüthvollen Menſchen einen düſteren Eindruck macht, da es jene bedauernswürdigen Handwerker vorſtellt, denen ihre mühſeligen Arbeiten von üppigen, herzloſen Fabrikanten um einen Bettelpreis abgedrückt werden. Ein zweites Bild dieſer die unteren Volksclaſſen betreffenden Darſtellungen iſt jenes, wo ein hilfereiches Mädchen Brot in das Haus einer halbverhungerten Weberfamilie bringt, welche ihre Leinwand ſelbſt um den ſchlechteſten Preis nicht loswerden konnte. Ein drittes Bild war der „arme Holzſammler", der vom Förſter ertappt wird. — Ferner malte er das „Jagdrecht" (ſiehe die Folge), die „Auswanderer", die „Verführte", die „Pfändung", durchaus Bilder, welche den Gegenſatz des Wohllebens begüterter Leute, zu dem Leiden der Armuth zum Gegenſtande haben, und daher eine ſehr große Zahl von Bewunderern fanden.

Hübner's Malweiſe iſt kräftig, ſicher, nur manchmal faſt etwas zu ſehr an das Derbe ſtreifend. Seine landſchaftlichen Hintergründe ſind ſchön, ſeine Figuren gut gezeichnet und der Ausdruck in ſeinen Köpfen dann am beſten, wenn er kräftige Leidenſchaften darzuſtellen hat, weshalb denn auch ſeine nicht-tendenziöſen Bilder minderen Anklang finden.

In den Sammlungen Wien's trifft man nur in der Sammlung Arthaber das „Jagdrecht."

Das Jagdrecht.

Gemälde von Karl Hübner.

(In der Sammlung Arthaber.)

Zwei Männer, ein jüngerer und ein älterer, eilen über den Vordergrund, um die Thüre einer Hütte zu erreichen. Der Aeltere hat eine Schußwunde im Nacken, sein Antlitz ist bleich, die Verzerrungen der Todesangst, die Schrecken des Sterbens sind auf demselben ausgedrückt. Noch geht der Mann, aber seine Kniee knicken schon ein, er lastet schon schwer auf seinem Führer, und wird trotz dessen Beistand kaum mehr die nahe Hütte erreichen. Auf dem Angesicht dieses Führers malt sich Entsetzen — es ist ja der Sohn des Sterbenden, der Sohn Dessen, der um eines Schweines willen sein Leben einbüßt. —

Die Situation, oder die kleine Jagdnovelle, die sich der Maler dachte, ist folgende. Ein Bauer, der mit seinem Sohne in einer waldigen, also keineswegs früchtereichen Gegend lebte, benutzte ein Stück Wiese, um es in ein Getreidefeld umzuwandeln, welches um so mehr Werth für ihn haben mußte, als er es mühsam bestellte, und ihm seine fast an die Felsen geklebte, dicht daneben stehende Hütte Gelegenheit gab, das Aufkeimen der Saat, das Blühen der Halme und das Reifen der Aehren mit stets wachsender Freude zu betrachten. Da sieht er eines Tages das fast schnittreife Feld umgewühlt, sieht alle seine lieben Hoffnungen schwinden, sieht mit dem nahen Winter wieder die hereinbrechende Noth, er verliert seine Fassung, holt sich seine alte Flinte hervor, belauert das verwüstende Thier und — schießt es nieder.

Der fallende Schuß lockt den dienstbeflissenen Förster, der eben seinen hoch zu Roß sitzenden Herrn durch das Revier führt, heran, er sieht das erlegte Schwein, reißt ohne Bedenken die Büchse von der Schulter und — schießt den Menschen nieder. — Noch zieht im Bilde die leichte Rauchwolke des tödtenden Schusses über das Kornfeld. — — Der Sohn, welcher in der Nähe arbeitete, vernahm die Schüsse und eilte, Unheil ahnend, eben noch zur rechten Zeit herbei, um seinen sinkenden Vater aufzufangen und in die Hütte zu führen, wo er ihn, in dem geahnten Gefühle eines Hausrechtes, vor weiteren Unbilden sicher glaubt. Aber kalt und theilnahmslos stehen Jäger und Herr, sie haben ihr Jagdrecht geübt und kümmern sich nicht um die Folgen.

Das Bild, welches noch 1848 in Düsseldorf war, ist mit tüchtigem Impasto gemalt, und erschüttert durch seinen düsteren Inhalt Jeden, der vor dasselbe hintritt.

Das Jagdrecht

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Digitized by Google

Die Gemäldesammlung des Grafen Franz von Thun.

Der Beſitzer dieſer zwar nicht ausgedehnten, aber gewählten Sammlung iſt bekannt durch ſeine große Vorliebe für die bildende Kunſt und durch die ungewöhnliche und freudige Thätigkeit, welche derſelbe zur Hebung und Verbreitung alles Deſſen entwickelt, was fördernd auf Künſtler und Kunſtfreunde einwirken kann. Es iſt daher auch nicht zu verwundern, daß ſich ein ſolcher Mann mit Gemälden umgibt, die ihm eben ſo ſehr eine äſthetiſche Erheiterung bieten, als ſie ihn zugleich an ſein eigenes Wirken erinnern, denn Graf Franz von Thun war einer der Hauptgründer des Prager Kunſtvereins, und mehrere der in ſeiner Sammlung befindlichen Bilder waren zuerſt in den Ausſtellungen jenes Vereines ſichtbar, der weit früher, als der Kunſtverein von Wien, die Münchener und Düſſeldorfer Maler zur Beſchickung einlud, und ſomit in kurzer Zeit einen bedeutenden Aufſchwung nahm.

Zwei der vorzüglichſten Bilder der gräflich Thun'ſchen Sammlung ſind: der „Sturm auf der Haide" von Rottmann (ſ. d. Folge) und ein „Golf bei Palermo" von Andreas Achenbach (ſ. d. Folge).

Ferner finden wir einen Schiffzug von Bürkel, ein klares, reines, im Silberton gemaltes Bild, bezeichnet mit H. Bürkel 1843.

Dann den Waſſerfall bei Hohenſchwangau, große, überhöhte Landſchaft, in ſchönem, warmem Ton, von Heinlein. Bezeichnet mit Heinr. Heinlein, München. — Des weiteren:

Ein lebensgroßer, neufundländiſcher Hund von Adam. Bezeichnet mit B. Adam 1846.

Zwei Anſichten vom Chiemſee von Haushofer. Die eine derſelben, ein Abendbild, zeigt einen Theil der Inſel Frauenwörth mit dem Kloſtergebäude, unter deſſen Thüre eine Nonne ſteht. Das zweite zeigt die den See umſchließenden Berge in duftiger Ferne. Beide Bilder ſind bezeichnet mit: Haushofer, das Erſtere trägt auch die Jahreszahl 1845.

Eine Ausſicht von einem Berge bei Abendbeleuchtung von J. Kaiſer, bezeichnet mit J. K.

Ein braunes Pferd in einem Stalle (Bildniß eines Renners) von Kollert, einem Schüler Adam's. Bezeichnet mit J. Kollert 1844.

Eine Abendlandschaft von Lotze, eines der besten Bilder dieses Meisters, der vor zu großer Zartheit zuweilen in das Süßliche fiel. — Bezeichnet mit M. Lotze 1839.

Eine altdeutsche Gräberhalle von Ainmüller. — Bezeichnet mit Max Ainmüller 1843.

Ferner noch: eine Marine von Vollmer, einen St. Johannes von Bergler, das Bildniß des Grafen Franz v. Thun von Karl Rahl, und ein kleines Bild von dem bekannten Contourenzeichner K. Retzsch, ein Silen auf einem Weinschlauch sitzend, welches wegen der Seltenheit der Oelgemälde dieses Künstlers bemerkt zu werden verdient.

Andreas Achenbach.

Einen ſonderbaren und zugleich lehrreichen Weg machte die Malerſchule von Düſſeldorf durch, die, ohne daß man früherhin im mindeſten daran gedacht hätte, faſt plötzlich an einem Orte aufſchoß, der in der Kunſtgeſchichte bis dahin kaum erwähnt wurde, und in ſeiner flachen Lage an dem dort ſchon minder poetiſchen Rhein, kaum fähig zu ſein ſchien, einer Schaar von Künſtlern, einer Art neuer „Schilderbent“ zum Aufenthalte zu dienen. Es fand dort aber ein wunderbares Zuſammentreffen ſtatt. Schadow war 1826 mit ſeinen Schülern von Berlin nach Düſſeldorf gewandert, weil ſeinem romantiſchen Geiſte der Aufenthalt in dem kleineren und ruhigeren Rheinſtädtchen beſſer zuſagen mochte, als das laute Getriebe unter den Linden. Im Jahre 1827 zog der geiſtreiche Dichter Karl Immermann von München nach Düſſeldorf, bald darauf ſiedelten ſich der bekannte Kunſtſchriftſteller Schnaaſe, Friedrich von Uechteritz u. A. dort an, und endlich kam auch Felix Mendelsſohn Bartholdy, der „letzte deutſche Muſiker,“ nach Düſſeldorf, ſo daß dort mit einemmale faſt alle Fächer der Kunſt vertreten waren, und die Stadt nun beinahe magnetiſch zu wirken begann, indem ſie immer mehr bedeutende Perſönlichkeiten und talentvolle Kunſtjünger herbeizog.

Anfangs herrſchte, wie ſchon oben angedeutet, in der Düſſeldorfer Malerſchule das Romantiſche, das träumeriſch Sagenhafte und das walddüſtere Märchen vor. Da gab es „Rothkäppchen,“ „Goldſchmiedstöchterlein,“ „Genoveva,“ „Gretchen,“ u. ſ. w., und Immermann ſagt treffend von dieſer Periode: „Es ſind Verſuche, aber ſchwankend zwiſchen der Kühnheit des Individuums, immer nur ſich und ſein Perſonellſtes ausdrückend und der Scheu Fehler zu begehen. — Ihr Wahrzeichen iſt es, daß das Weiche, Muſikaliſche, Subjective vor dem Starken, Plaſtiſchen, Handelnden vorwalten.“

Es war dies die wie eine Knospe ſich entwickelnde, duftige Knabenzeit der Düſſeldorfer Schule, welche faſt zehn Jahre andauerte. Nun aber kam die Epoche des Zerwürfniſſes und des Zankes. Die Schüler Schadow's hielten eng an einander, betrachteten ſich wie eine Schaar von Auserwählten, und verwehrten den neuen Ankömmlingen den Eingang. Das nahmen dieſe ſehr verzeihlicher Weiſe übel, und ſo gab es manchen Kampf, der ſelbſt in den öffentlichen Blättern mit Lebhaftigkeit, ja oft mit Leidenſchaft durchgefochten wurde. Da nun aber auch der Zwiſt zwiſchen Katholicismus und Proteſtantismus, und zwar vorzüglich durch die Gefangenſetzung des

Erzbiſchofs von Köln in's Leben gerufen wurde, ward der Bruch vollkommen, und die jungen und alten Künſtler ſchieden ſich in die Parteien von „Neubethlehem“ und von „Alhambra“, wovon die Erſtere der kirchlichen und die Zweite der neuzeitlichen Richtung folgte.*)

Obwohl nun die Kritik nur ſelten wahrhaft fördernd auf die Kunſt einwirkt, da ſie meiſt post festum kommt, und die einmal ausgeführten Gemälde nicht umgeſtalten kann, ſo ſcheint ſie doch bei jener Zwietracht von großem Nutzen geweſen zu ſein, denn ſie drängte das weiche Fühlen und Träumen in den Hintergrund, forderte Rechenſchaft und begehrte lebendige, kräftige Geſtalten.

Zugleich war in München ein ganz neues Leben in die Kunſt getreten, und in Frankreich und Belgien waren Künſtler erſchienen, die, was Färbung und Technik anbelangt, weit über den Düſſeldorfern ſtanden. Da ſank nun der Glaube an die bisherige Unfehlbarkeit der Düſſeldorfer Schule gänzlich, und die Folge davon war der völlige Durchbruch einer nichts weniger als liebeſiechen und ſehnſuchtsvollen, ſondern im Gegentheile, einer kräftigen, männlichen, das Wirkliche und die Wahrheit obenan ſtellenden Richtung. Mit einem Worte, es brach nach den ſtreitenden Jünglingsjahren, das klarſchauende, auf Bewußtſein geſtützte Mannesalter herein, und die Düſſeldorfer Schule hatte damit ihren Glanzpunct erreicht.

Andreas Achenbach, geboren zu Kaſſel am 29. Sept. 1815, gehört zu dieſer letzteren Epoche, denn er zählt zu jenen Malern, welche nicht ihre individuelle Anſchauung über Alles hoch zu halten pflegen, ſondern die ſchöne Natur in den poetiſcheſten Momenten aufzufaſſen und mit möglichſter Objectivität wiederzugeben ſuchen. Achenbach lebte ſeit früher Jugend in Düſſeldorf, und ſah einen Theil jenes Ganges der Düſſeldorfer Malerſchule, welchen wir anzudeuten nöthig fanden. Sein ganz ungewöhnliches Talent und die Friſche ſeines Geiſtes führten ihn aber bald aus den Wirren zur Klarheit. Er malte anfangs, wie alle Düſſeldorfer Landſchafter, Bilder vom Rhein, aber ſchon an dieſen merkte man eine gewiſſe Neigung zur Naturwahrheit, denn ſie hatten weniger von dem damals beliebten Duftigen und zeigten mehr Kraft und eine beſtimmtere Durchbildung der Formen. Auch ſah man ſchon jetzt die herannahende Vielſeitigkeit des Künſtlers, der in den Niederlanden, an der Eifel, dann an der Ahr und auf dem Hundsrücken Studien geſammelt hatte. Spätere Reiſen erweiterten ſeine Phantaſie, und ganz beſonders war es das Meer, welches großen Eindruck auf ihn machte, und das er eben ſo eifrig an den langgedehnten Dünen Hollands, als an den Klippen von Schweden und Norwegen, eben ſo gerne in der Ruhe, als in toſenden Stürmen ſtudirte. Daß ſeine Werke, die ſich durch Friſche der Farbe, durch Neuheit der Auffaſſung und ganz ausgezeichneten Vortrag raſch bemerkbar machten, auch ſehr bald ſeinen Ruf verbreiten mußten, iſt wohl jedem unſerer Leſer bekannt, und ſeit manchem Jahre gibt es faſt keine Kunſtausſtellung in Deutſchland, in welcher nicht ein oder mehrere Gemälde Andreas Achenbach's das Auge der Beſchauer ergötzen.

Allein nicht nur als Künſtler, ſondern auch als Menſch iſt Achenbach glücklich zu nennen, denn er beſitzt den froheſten Sinn und die heiterſte, faſt unverwüſtliche Laune, die ihn oft veranlaßte, ſeinen Witz durch Zeichnungen darzulegen, welche zuweilen von einem ſprudelnden Humor

*) Wolfgang Müller von Königswinter in ſeinem ſehr ſchätzbaren Werke über die Düſſeldorfer Künſtler ſagt hierbei (S. 8): »Die Aeſthetik wurde eine Andere. Tieck und ſeine Schule mußten das Anathem hören. Goethe und Leſſing kamen wieder, wie es recht war, an die Reihe.

Zeugniß geben, und den Beſchauer unwillkürlich lachen machen. Auch gab es in einer gewiſſen Epoche Düſſeldorfs kaum irgend ein komiſches Ereigniß, welches nicht von Achenbach ſogleich zu einer launigen Zeichnung benutzt wurde, beſonders ſcharf fiel er aber über Kritiker und hochtrabende Schauſpieler her, wie es denn Niemand ſo gut als er verſtand, ein Angeſicht zu karrikiren. Auch als Schriftſteller hatte ſich Achenbach verſucht, und zwar ſchon in früher Jugend, als er mit ſeinem Vater von einer Reiſe nach Rußland heimgekehrt war.

Achenbach hat einen jüngeren Bruder, Oswald, (geb. 1827) welcher gleichfalls als ein ſehr geſchickter Landſchaftmaler bekannt iſt.

Von Andreas Achenbach, welcher zu Düſſeldorf eine ziemliche Zahl abſichtlicher und unwillkürlicher Nachahmer fand, trifft man in Wien folgende Gemälde.

In der Sammlung des Grafen Franz von Thun:
Golf bei Palermo (ſ. d. Folge).

In der Sammlung des Baron v. Heekeren:
Die Szylla.

In der Sammlung Arthaber:
Ein Waſſerfall (Gegend aus Schweden).

In der Sammlung Fellner:
Landſchaft nach einem Regen, rückwärts ein Regenbogen.

Bei Hrn. Gallerie-Director P. Krafft befindet ſich ein ſtürmiſches Seeſtück, ein zwar kleines aber höchſt geiſtreiches Bild.

Der Golf bei Palermo.

Gemälde von Andreas Achenbach.

(In der Sammlung des Grafen F. v. Thun.)

Einer der neueſten Kunſtſchriftſteller bemerkt, daß, was die Landſchaft anbelangt, Achenbach „Alles aus Allem zu machen vermöge," das heißt, daß dieſer Künſtler ein und dieſelbe Gegend eben ſo intereſſant im klaren Sonnenſchein, wie an einem trüben Tage und im Ungewitter darzuſtellen verſtände, daß er eine eintönige Ebene anziehend und ſelbſt eine öde, zerklüftete Gebirgsgegend reizend zu malen wiſſe. Wir können jenem Urtheile nicht entgegentreten, da Achenbach in dem vorliegenden Bilde, welches, ſtreng genommen, eigentlich nur eine Anſicht (Veduta) iſt, wirklich zeigt, was man durch die Art der Darſtellung ſelbſt aus dem einfachſten Gegenſtande zu machen im Stande iſt. Das Bild hat nur drei Hauptlinien, nämlich die Horizontale des Meeres, den Umriß des Monte Pellegrino im Hintergrunde und die lange Linie der Felſen und des Gemäuers im Vordergrunde, und trotz dieſer großen Einfachheit der Hauptanordnung erſcheint das Gemälde voll, ja ſogar reich, weil es mit ganz ungewöhnlicher Meiſterſchaft gemalt wurde und ein ſo feines Gefühl für Form, Farbe und Detail zeigt, daß man jede einzelne Stelle desſelben mit Freude und mit Erſtaunen betrachtet. Ganz vorzüglich zu bewundern iſt die echt ſüdliche Wärme des Tones, die durch den herannahenden Untergang der Sonne zu wahrer Gluth geſteigert wird, und ſich von der fernſten Ferne bis ganz in den Vordergrund gleichmäßig und wie aus einem Guſſe erſtreckt.

Dieſes ſehr ſchöne Bild, deſſen einzelne Theile mit großem Fleiße durchgeführt ſind, iſt bezeichnet mit: A. Achenbach 1845.

Gilles van Tilburg (Thilborgh).

Von allen Kunſtſchriftſtellern erwähnt nur Descamps eines Tilburg, der um das Jahr 1600 in den Niederlanden lebte und Bauernſcenen malte. Ein zweiter Tilburg, welcher im Jahre 1625 zu Brüſſel geboren wurde, wird der allgemeinen Annahme zufolge als der Sohn des Vorigen betrachtet, und erhielt in der Taufe den Namen Gilles. — — Das iſt Alles, was uns die Kunſtgeſchichte von dem Leben des Gilles van Tilburg aufbewahrte! — Der Leſer wird uns daher entſchuldigen, wenn wir uns in Demuth vor der Unmöglichkeit beugen und wie Heißſporn's Käthchen Das nicht ausplaudern, was wir nicht wiſſen.

Gilles gehört übrigens mit zu den beliebten Maleen der niederländiſchen Schule. Er ahmte den Adrian Brouwer nach, und führte, beſonders wenn er wollte, einen geſchickten und geſchmackvollen Pinſel; nur liebte er in der Regel eine etwas dunklere Färbung, weshalb manche ſeiner Werke mit der Zeit etwas trüb und düſter wurden und das Licht vom Schatten greller abſtechen machen. Tilburg malte meiſt kleine Bilder mit wenigen Figuren. Manchesmal that er aber auch ein Uebriges und ſetzte eine größere Tafel auf ſeine Staffelei, um zu zeigen, wie auch er im Stande ſei, größere Gruppenmaſſen anzuordnen. Er malte wie Brouwer, Teniers und Andere nur Scenen aus dem Bauernleben und Wirthshaustreiben, oder Märkte, Kirmſen und Soldatenſtücke, und kleinere Gemälde von ſeiner Hand finden ſich faſt in jeder Privatſammlung. Zu ſeinen größern Bildern gehören: die „Dorfbeluſtigung“ in der königl. Gallerie zu Dresden, die „Bauernhochzeit“, im Muſeum des Louvre, und die „luſtigen Dörfler“ in der Bridgewater-Gallerie. Eines ſeiner heiterſten Bilder iſt: „le Roi boit“, es ſtellt nämlich den beliebten niederländiſchen Bohnenkönig dar, der eben ſein Meiſterſtück im Trinken ablegt.

Das Todesjahr des Gilles van Tilburg iſt unbekannt; ebenſo kennt man bisher keine Radirung von ſeiner Hand. Die Kupferſtecher Lukas, Danzel, Schmutzer, Zenger, Gaucher und Guttenberg ſtachen ungefähr acht Blätter nach ſeinen Bildern, und Quaglio lithographirte nach ihm eine Halle, in welcher ſich neun Bauern unterhalten.

Zu Wien befinden ſich folgende Bilder von Tilburg:

In der Gallerie Czernin:
Das alte Mütterchen (ſ. d. Folge).

In der Gallerie Liechtenſtein:
Ein Zank von Bauern (großes, vorzügliches Gemälde dieſes Meiſters).

In der k. k. akademiſchen Gallerie:
Ein Reiter mit einer Dame, hinter ſich auf dem Pferde ein Geharniſchter, der eben aufſteigen will (ſehr hübſches Bild in ſeiner Art).

Gem. Gallerie Czernin

Das alte Mütterchen

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Das alte Mütterchen.

Gemälde von Gilles van Tilburg.

(In der Gallerie Czernin.)

Das Bildchen iſt dem Stoffe nach zu einfach, um Anlaß zu irgend einer Novellette zu geben. Tilburg ſah vielleicht einſt ſo ein altes Mütterchen, welches ſich das Leben friſtete, indem es von Ort zu Ort wanderte, um die Mildthätigkeit Deeee, die mit ihm alt wurden, in Anſpruch zu nehmen, und malte es dann; und eben die Art, wie es gemalt iſt, macht dieſes kleine Bildchen intereſſant, denn es iſt mit jener Sicherheit und Leichtigkeit und dabei mit ſo viel Sinn für Ton und gebrochene Farbe hingeſtrichen, wie dies nur das Talent, keineswegs aber der nur überlegende Verſtand vermag. Deshalb leuchtet es auch aus den Bildern des Einganges zu den Sälen der gräflich Czernin'ſchen Sammlung hervor und wird von jedem Kenner beifällig aufgenommen.

Paul Potter.

Die niederländiſche Malerſchule charakteriſirt ſich nächſt ihren großen Geſchichtmalern vorzüglich durch ihre bedeutende Reihe von Landſchaftern und Thiermalern, und unter den Letzteren wird Paul Potter (geboren 1625) als der vorzüglichſte gerühmt. Die Familie Potter hielt ſich lange Jahre zu Enckhuizen auf, und mehrere ihrer Mitglieder verſahen daſelbſt die vornehmſten Aemter. Nur Pieter Potter, der Vater Paul's, wich von dem gewohnten Wege ab und widmete ſich der Malerei. Er war ein geſchickter Mann, deſſen Fries, die ritterliche Cavalcade der Königin Maria Henriette von England vorſtellend, alle Achtung verdient. Bei Pieter lernte nun der junge Paul und entwickelte gleich in ſeiner Knabenzeit ſo großes Talent, daß er ſchon in ſeinem vierzehnten Jahre Bilder fertigte, die denen der beſten Meiſter der Thiermalerei, oder beſſer der Heerdenmalerei, an die Seite geſetzt wurden. Doch hatten dieſe Arbeiten ſeiner erſten Periode noch etwas Trockenes in der Farbe und oft einige Schärfen in den Umriſſen, die er erſt in der zweiten Periode vollkommen ablegte, wo er eine größere Wärme des Colorites und eine ungemeine Klarheit der Töne bei einem tüchtigen Impaſto erlangte. Als ſich der noch ſehr junge Paul ſchon einen Namen gemacht hatte, begab er ſich nach dem Haag, wo er ſehr fleißig malte, zugleich aber auch die Bekanntſchaft eines Mädchens machte, dem er ſein Herz ſchenkte, das ihm aber ſpäter vieles Leid verurſachte. Es war dies die Tochter des Architecten Balkenende, welcher voll Stolz auf den armen Paul herabſah, weil er nichts anders als ein ſimpler Thiermaler war, weshalb ſich der vornehme Baumeiſter nicht entſchließen konnte, einem ſeiner Meinung nach ſo untergeordneten Künſtler die Hand ſeiner Tochter zu geben. Aber Potter, angeſpornt von Liebe und Ehrgefühl, ſtrebte mit allen ſeinen Kräften vorwärts, und als Balkenende ſah, daß der Ruhm des verachteten Thiermalers ſtieg, als er vernahm, daß es ſelbſt Prinz Moritz von Oranien nicht verſchmähte, die Werkſtätte des jungen Meiſters zu beſuchen, gab er den Bitten der Liebenden nach.

Das alte Sprichwort ſagt, des Menſchen Wille ſei ſein Himmelreich, aber nur zu oft wird die Erfüllung der ſehnlichſten Wünſche zu einer Art von Hölle, und dies war auch bei dem beklagenswerthen und unerfahrenen Paul der Fall, denn die ſo mühſam errungene Braut wandelte

ſich bald in ein leichtfertiges Weib, das ihm faſt Tag für Tag Leid bereitete, und ſich ſogar die gröbſten Vergehen der Untreue zu ſchulden kommen ließ, obgleich Potter der liebenswürdigſte, beſcheidenſte junge Mann war, der alle Gemüther durch ſein einnehmendes Weſen zu gewinnen wußte. Er fühlte ſich daher auch in dem Haag nicht mehr heimiſch, und begab ſich nach Amſterdam, wo er, verdüſtert durch die erlebten Enttäuſchungen und ermattet von allzuvielem Arbeiten, durch das er ſich wahrſcheinlich ſeine trüben Gedanken zerſtreuen wollte, ſchon in einem Alter von neunundzwanzig Jahren (1654) ſtarb. Sein Eifer, ſich mit nichts Anderem, als mit der Kunſt beſchäftigen zu wollen, ging ſo weit, daß er ſelbſt Nachts arbeitete, und ſich keine weitere Erholung gönnte, als die eines kurzen Spazierganges, den er aber wieder zur Auffindung von Motiven und Studien zu benutzen ſuchte, die er in beſondere Hefte eintrug, welche nach ſeinem Tode in die Hände von Kunſtfreunden gelangten. Von dem weiteren Schickſale ſeines treuloſen Weibes iſt nichts bekannt.

Die Werke Potter's, beſonders jene ſeiner zweiten Periode, werden außerordentlich hoch gehalten. Die berühmte „piſſende Kuh", welche Paul 1646 im Auftrage der Prinzeſſin Emilie von Solms malte, die er aber dann, da der Gegenſtand als unpaſſend für die Gemächer einer Dame erklärt wurde, wieder zurücknehmen mußte, kaufte Kaiſer Alexander von Rußland für die Summe von 190,000 Francs. In der Eremitage befindet ſich auch noch ein anderes ſehr werthvolles Gemälde von Potter, welches früher zu Caſſel war und das Gericht der Thiere über den Jäger vorſtellt. Goethe in ſeinem „Kunſt und Alterthum" (I. 3. S. 78) erklärt dieſes Bild für das beſte Werk aller jener Meiſter, die ſich je die bildliche Darſtellung der Thierfabel zur Aufgabe machten. Der junge Stier, der ſich nun im Haag befindet, wurde mit 20,000 holländiſchen Gulden bezahlt, und die drei Ochſen im Pariſer Muſeum (1784) um 15,000 Francs erkauft. Eben ſo wurde die „Hecke von Haag" für 27,000 Livres, der Stall mit dem ſchreienden Buben um 10,450 holländiſche Gulden, die kleine Landſchaft des van der Poſt (1808) um 20,050 Livres, die Weide, ebenfalls ein kleines Bild, (1785) für 24,000 Livres und dann im Jahre 1800 um 27,000 Livres gekauft. Der Herzog von Somerſet erwarb ſeinen Potter (1825) für 28,200 Francs und Sir Robert Peel kaufte 1829 eine Gruppe von Kühen um 1205 Pfund Sterling u. ſ. w.

Die Gegenſtände von Potter's Bildern ſind in der Regel ganz einfach, das Landſchaftliche in denſelben tritt meiſt gänzlich in den Hintergrund und gehört faſt durchaus den flachen Augegenden oder den Weidenländern Hollands an. Er widmete ſeine ganze Aufmerkſamkeit dem Studium der Kühe, Schafe und Ziegen, die er oft in den ſchwierigſten Stellungen trefflich zu zeichnen und zu malen wußte. Im Uebrigen finden ſich in ſeinem Vaterlande verhältnißmäßig die wenigſten und in England die meiſten ſeiner Gemälde. Im Haag ſind der „Kuhhirt", das Bild mit den Badenden, und eine Weide, zu Scheveningen ein lebensgroßer Stier, und zu Antwerpen das Bild eines ähnlichen Bullen.

Potter fand auch Vergnügen am Radiren, aber ſchöne Abdrücke ſeiner Platten ſind bereits ſehr ſelten geworden. Dieſe Radirungen beſtehen aus einem Hefte von acht Blättern, „het bullenboekje" genannt, und aus eilf einzelnen Blättern, von denen der „Affe Zabucala" und das „links gewendete Pferd mit dem Baumſtamme" als große Raritäten betrachtet werden.

In Wien befinden ſich folgende Gemälde von Paul Potter:

Im k. k. Belvedere:

Ein Bauer, der ſechs Kühe durch eine holländiſche Gegend treibt. Bezeichnet mit P. Potter. F. 1644. Eine Jugendarbeit des Künſtlers.

In der k. k. akademiſchen Gallerie:

Zwei Lämmer in einer Landſchaft, ſehr kleines aber gutes Bild.

Der Viehmarkt zu Haarlem. Gutes Gemälde aus der Jugendzeit Potter's.

Drei Ochſen in einer Landſchaft. (?)

In der Gallerie Eſterhazy:

Ein liegender und ein ſtehender Ochſe in einer Landſchaft.

Ferner eine alte Copie des Bildes mit den drei Ochſen, welches ſich in dem Pariſer Muſeum befindet.

In der Gallerie Czernin:

Der Morgen (ſ. d. Folge).

Vor mehren Jahren beſaß auch der Kunſthändler Artaria ein Gemälde von P. Potter, welches echt und um ſo merkwürdiger war, als es eine Gruppe von Schweinen darſtellte, welche Thiere dieſer Meiſter nur ſelten malte.

Der Morgen.

Gemälde von Paul Potter.

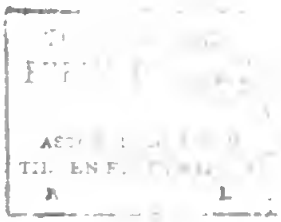
(In der Gallerie Czernin.)

Wohl mehr als alle ſchönen und gewählten Formen, mehr als der geiſtreichſte Vortrag, zieht uns bei einem Landſchaftsgemälde jenes Eigenthümliche an, durch das wir nicht blos an die Färbung und Geſtaltung von Bäumen, Gründen oder Fernen gemahnt werden, ſondern das bei weitem ſeltener von den Künſtlern erreichte, der allgemeinen Stimmung des ganzen Landſchaftgemäldes, durch welche wir an jene Empfindungen erinnert werden, welche wir unwillkürlich überkommen, wenn wir uns unter gleichen Umſtänden in der Natur ſelbſt befinden. So hat nicht jener Landſchaftmaler eigentlich ein Ungewitter gemalt, der nur die äußerlichen Zeichen desſelben, die ſchweren Wolken, den Gußregen, den Blitz, auf ſeine Tafel brachte, ſondern Der, vor deſſen Bilde wir, ohne es zu wollen, oder es verhindern zu können, in jene geiſtige Lage verſetzt werden, in welche wir durch die Natur ſelbſt verſetzt wurden. So malt nicht Der den Sonnenuntergang, der zierliche Uebergänge vom Abendgold bis in das dunkelſte Azurblau auf die Leinwand zu bringen und Lichter von Chromgelb, Uran, Kadmium und Zinnober auf die noch von der Sonne beſtrahlten Stellen zu ſetzen weiß, ſondern Der, vor deſſen Bild wir bei den noch warmen, glühenden Lichtern ſchon an die Kühle des Abends, an den fallenden Thau und an die tiefe Ruhe gemahnt werden, die ſich mit der heranſchreitenden Nacht über die Erde verbreitet.

Der „Morgen“ von Paul Potter gehört eben zu jenen ſelteneren Landſchaften, welche wirklich mit ſolcher Innerlichkeit durchgeführt ſind, daß wir uns in die Natur zurück verſetzt fühlen. Wir ſehen in dieſem Bilde nur eine eintönige holländiſche Ebene mit wenigen Bäumen, und die ganze Handlung des Gemäldes beſteht darin, daß aus dem im Vordergrunde befindlichen Bauernhauſe das Vieh ausgetrieben wird. Aber welche Klarheit liegt in der einfachen, aller ſchwunghaften Formen entbehrenden Luft, wie klar und doch zugleich morgenlich dämmerig iſt die Ferne! Und ganz außerordentlich wahr und mit der feinſten Vollendung iſt die lichte Kuh gemalt, die ſich bereits gegen das aufgehende Tagesgeſtirn wandte und durch deren linkes Ohr die Sonnenſtrahlen gleiten, ſo daß dasſelbe röthlich, durchſichtig erſcheint. Eine zweite, dunkelgefärbte Kuh tritt eben aus dem Thore des Bauernhofes und brüllt freudig hinaus in die friſche, erquickende Morgenluft,

Der Morgen

Digitized by Google



welche ſie jetzt mit dem Qualm des Stalles vertauſcht. Die Figuren auf dem Bilde ſind, wie dies bei Potter faſt immer der Fall iſt, mit minderem Glück vollendet, als Thiere und Landſchaften, aber man vergißt dieſen Mangel, ſo wie die etwas nachgedunkelte Farbe des Vordergrundes, beſonders der Hütte, ſehr leicht über die Schönheit der Ferne und den duftigen Ton des Ganzen, der aus lauter unbeſtimmten Farben zuſammengeſetzt iſt, der faſt nichts enthält, als graue Tinten, die ſich nur hier und da einer eigentlichen Farbe nähern, und eben dadurch den Eindruck von Kühle und Morgenreinheit hervorbringen, über den wir ſchon früher Einiges andeuteten.

Dieſes kleine Bild ſtammt aus Potter's beſter Zeit und iſt das ſchönſte derjenigen Werke dieſes Meiſters, die ſich in Wien befinden. Der kunſtſinnige Graf Rudolph von Czernin brachte dieſe Perle ſeiner Sammlung für den Preis von dreitauſend Ducaten an ſich. Soviel uns bekannt iſt, wurde dieſes Bild bisher noch nicht in Kupfer geſtochen, wie es denn überhaupt der Stiche nach Potter nur wenige gibt. Von gleichzeitigen Kupferſtechern war es nur Pieter Nolpe (geb. im Haag 1601, † um 1670), welcher eine Heerde, die von einem Hirten getrieben wird, nach dieſem geſchätzteſten der holländiſchen Thiermaler in Kupfer ſtach.

Votiv Gemälde

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Votiv-Gemälde.

Von Anton van Dyk.

(Im k. k. Belvedere.)

Zwiſchen den kirchlichen Gemälden der italieniſchen Schule früherer und ſpäterer Zeit und den kirchlichen Gemälden der Niederländer überhaupt, herrſcht ein ſehr bedeutender Unterſchied, denn wie ſelbſt die älteſten Wälſchen, bei oft ſcharfen Umriſſen, doch eine Hinneigung zum Gefälligen verriethen, während ihre Gewänder ſtets mehr Fluß in den Falten zeigten und oft zierliche Motive ihnen zu Grunde lagen, findet man ſchon bei den älteſten Niederländern eine ſtrengere Härte, brüchigere Gewänder, eine von aller Lieblichkeit entfernte Weiſe die Angeſichter zu zeichnen und einen weit größeren Hang zum Natürlichen als zum Idealen. Wie unterſcheiden ſich in dieſer Beziehung z. B. die Madonnen von van Eyk von jenen des Fieſole und ſpäterhin die h. Marien des Rafael von denen eines Rubens! Wie waltete in jenen die bis zum Göttlichen verklärte, zarteſte Weiblichkeit vor, und wie wohlgenährt, faſt derb beleibt, wenn auch freundlich, ja ſogar herzgewinnend, ſieht die Mutter des Heilandes aus, ſobald ſie auf der Tafel des großen Flamänders erſcheint. Es ſind hier unzweifelhaft die nationellen, die klimatiſchen Elemente, die entweder das mehr Ideelle oder das mehr Körperliche vorwalten laſſen, und ſo finden wir, als Beleg für dieſe Anſicht, unter allen Malwerken der geſammten niederländiſchen Schule weder den Kopf einer Madonna, noch das Antlitz eines Engels, welches auch nur annäherungsweiſe der hohen Jungfräulichkeit gleich käme, die in den berühmten Madonnenbildern des edlen Malers von Urbino alle Welt bezaubern.

Van Dyk gab ſich in dem vorliegenden Bild offenbare Mühe, in den Kopf der Madonna und den der vor ihr knieenden heiligen Roſalia etwas mehr Adel zu bringen, aber er erreichte hierbei weder die Römer noch die Florentiner, ſondern höchſtens die Norditaliener, — Veroneſe z. B. — in deren Werken eben auch ſchon das niederländiſche Element der reinen Natürlichkeit und das Aufſuchen der Motive aus der unmittelbaren Umgebung vorwaltet. Auch im Ton ſcheint van Dyk mit Ausnahme Deſſen, was er bei Rubens erlernte, den Venetianern nachgeſtrebt zu haben, denn die weißgekleidete Madonna und das Chriſtuskind bilden eine ganz helle Gruppe. Bei der heiligen Roſalia, deren Profil zu den ſchönſten Angeſichtern gehört, die van Dyk jemals zeichnete,

waltet das Niederländiſche in Farbe und Gewandung wieder weit mehr vor, und der verzierte Mantel trägt allen Flimmer eines glanzvollen Stoffes. Ganz ausgezeichnet ſchön und fließend ſind die Haare dieſer Heiligen gemalt, die gewiſſermaßen wie hingegoſſen erſcheinen.

Zu den beiden Seiten des Bildes ſtehen die Apoſtelfürſten Petrus und Paulus, Erſterer mit den Schlüſſeln und der Andere mit dem Schwert. Engel reichen Blumen dar und an den Stufen des Thrones der h. Maria liegen ein Todtenkopf, eine Lilie, und zwei Bücher, welche vermuthlich die Evangelien und die Apoſtelgeſchichten andeuten ſollten.

Das acht Fuß und acht Zoll hohe Gemälde iſt mit der größten Fertigkeit gemalt und ſcheint, der Lebendigkeit der Behandlung nach, in möglichſt kurzer Zeit entſtanden zu ſein.

Philipp Wouwermann.

Es gibt wohl keinen Kunſtliebhaber, dem der Name Wouwermann nicht vollkommen geläufig wäre, ſo wie es faſt keinen Sammler älterer Gemälde gibt, der ſich nicht wenigſtens eines Gemäldes dieſes Meiſters zu rühmen wüßte, deſſen zahlreiche Werke in der ganzen gebildeten Welt verbreitet ſind.

Im Allgemeinen minder bekannt dürfte es aber ſein, daß dieſe bedeutende Menge Wouwermann'ſcher Bilder eigentlich einer Dreizahl von Brüdern angehört, unter denen freilich der oben angeführte Philipp der hervorleuchtendſte und der eigentliche Vormann war, während beſonders von minderen Kennern auch die Arbeiten des Pieter und des Jan ſchlechthin für Producte Philipp's angenommen werden, was oft um ſo weniger zu verargen iſt, da jene Beiden Lehrlinge ihres Bruders waren und ſeine ſo beliebte Darſtellungsweiſe ſo gut nachzuahmen verſuchten, als es ihnen möglich war.

Der Vater dieſer drei Brüder, Paul Wouwermann, zählte gleichfalls zu den holländiſchen Malern, würde aber in der Kunſtgeſchichte gänzlich vergeſſen worden ſein, wenn nicht ſein älteſter Sohn Philipp auch ein Licht auf ihn zurückgeworfen hätte. Dieſer, geboren zu Haarlem 1620, lernte die Anfangsgründe bei ſeinem Vater, da aber die Gaben des alten Wouwermann nicht ausreichten, den Sohn einer günſtigen Entwickelung entgegen zu führen, begab ſich Philipp in die Schule des berühmten Landſchaftmalers Jan Wynant und machte hier unter zweckmäßiger Leitung die ſchnellſten Fortſchritte. Aber rein landſchaftliche Darſtellungen genügten ihm bald nicht mehr, Figuren und Thiere hatten ſein höheres Intereſſe erweckt, und von nun an malte er Bilder, in denen das Landſchaftliche zurücktritt, indem es nur die Oertlichkeit für die darzuſtellende Handlung bildet. Und ſo wie unter den holländiſchen „Kleinmalern" Dow, Mieris und Metsü unbedeutende Gegenſtände durch große Vollendung zu heben wußten, ſo wie die beiden Oſtade, Teniers, Brouwer u. a. das Leben der Bauern ausbeuteten, wie der luſtige Jan Steen als Humoriſt der holländiſchen Schule gelten kann, ſo darf man mit Recht Philipp Wouwermann mit dem Namen des „Novelliſten" dieſer Schule bezeichnen, denn er zeigt uns in ſeinen Bildern oft an das Romantiſche ſtreifende Räuberüberfälle und Plünderungen, iſt aber ganz beſonders als der Maler des damaligen holländiſchen Adel- und Junkerthums zu bezeichnen, denn

bald ſehen wir von ſeiner Hand den vornehmen Herrn gemalt, der eben Pferde ankauft, oder den Junker, der ſein Roß vor der Schmiede beſchlagen läßt; bald galoppirt die ganze vornehme Geſellſchaft durch Waldesdickicht einem haſtigen Hirſch nach, oder die Damen und Cavaliere ſprengen an dem Ufer eines Weihers und laſſen die Falken fliegen. Auch Reitſchulen im Freien, Pferdeſchwemmen, Feldlager u. ſ. w. liebte Wouwermann zu malen, aber überall mußten ſeine derben holländiſchen Roſſe angebracht ſein, unter denen ſich faſt ohne Ausnahme, und obendrein noch als Glanz- und Lichtpunct des Bildes, ein Schimmel befindet, deſſen helle, friſche Färbung das Auge des Beſchauers zuerſt auf ſich zieht und der faſt als ein Wahrzeichen dieſes Meiſters gelten kann.

Von dem häuslichen und öffentlichen Leben Philipp Wouwermann's iſt faſt gar nichts bekannt. Vermuthlich war er einer jener Künſtler, bei denen der Drang zu malen ſo groß war, daß er alles Uebrige vollkommen überwog; deßhalb finden wir ihn weder in Geſellſchaft von hohen Perſonen noch von Gelehrten, auch ſcheint er von den großen geſchichtlichen Bewegungen, welche dazumal in ſeinem Vaterlande vorgingen, kaum berührt worden zu ſein; und während Holland und Frankreich gegen Spanien Krieg führten (1635 bis zum Frieden von Münſter, 1648), während die Admirale Tromp und Ruyter ihre Seetreffen lieferten, während der zehnjährigen ſtatthalterloſen Zeit der Niederlande (1650—1660) ja, während der gewaltigen Kämpfe mit den Engländern, ſaß Wouwermann wahrſcheinlich ganz friedlich an ſeiner Staffelei und malte — unbekümmert um Stürme und Zerwürfniſſe, — ſeine fleißig vollendeten Bilder. „Beatus ille qui procul negotiis.“ Solche Künſtler gleichen in der That den glücklichen Waldblumen, die in Frieden und Ruhe fortblühen, unangetaſtet von den Kämpfen menſchlicher Leidenſchaften, ungeſtört von den Trieben des Ehrgeizes, unangegriffen von den Leiden des Stolzes, von den Befürchtungen des Zufalls.

Und doch iſt in dem ſtillen Leben dieſes Künſtlers eine Sache merkwürdig. Man findet nämlich bei allen Autoren und oft ziemlich ausführlich und beſtimmt angeführt, daß Wouwermann, trotz ſeines großen Fleißes ſehr arm geblieben ſei, ja daß er ſeine Familie oft nur mit großen Sorgen durch das Leben führen konnte. Man erzählt ſogar, daß Wouwermann in einem Anfall von Zorn über die geringe Ergiebigkeit ſeiner großen Mühen, alle ſeine Studien vernichtete, damit keines ſeiner Kinder auf den Einfall gerathen ſolle, ſich der Kunſt zuzuwenden. Aber dieſe Angaben laſſen ſich ganz einfach widerlegen, denn erſtens liegt es nicht in der „Menſchennatur“ ſich bei einem ſo großen Talente, wie das des Wouwermann war, faſt vierzig Jahre umſonſt abzuplagen, zweitens hätten ſich die zwei jüngeren Brüder dieſes Meiſters, Pieter und Jan, gewiß nicht der Malerei gewidmet, wenn ihr Bruder gezwungen geweſen wäre, um der Kunſt willen zu darben, ſie hätten ſich dann auch am allerwenigſten Mühe gegeben, eben die Malweiſe Philipps nachzuahmen, wenn es dieſem ſo ſchlimm ergangen wäre, wie das jene Schriftſteller einander nachſchrieben. Den triſtigſten Beweis gegen dieſes eingewurzelte Gerücht liefert aber der gleichzeitige Arnold Houbracken in ſeinem Werke „de groote Schouwburg der Nederlandschen Konstschilders en Schildressen.“ (Amſterd. 1718) wo er, bekannt durch ſeine Redlichkeit und klare Anſicht, mit Beſtimmtheit anführt, daß Philipp Wouwermann's Tochter nach dem Tode ihres Vaters ein Vermögen von 20,000 holländiſchen Gulden bekam, welches ſie mit ihrem Bruder nicht zu theilen brauchte, da ſich dieſer in den Orden der Karthäuſer begeben hatte und dadurch erbunfähig geworden

war. Es ſcheint daher, daß es Philipp vorgezogen habe, ſich unbemittelt zu ſtellen, damit er um ſo weniger bemerkt werde und die Stürme deſto ſicherer überdauern könne. Er lebte bis zum Jahre 1668. Seine Gemälde laſſen ſich in drei Reihen ordnen, nämlich in jene von einem bräunlichen, oft tiefbraunen, wahrſcheinlich noch aus der Schule von Wynants ſtammenden Ton, welche ſeiner erſten Periode angehören,*) dann in die Gemälde der zweiten Periode, mit warmem Goldton, weit reicherer Compoſition und wohlthuender Haltung, und endlich in die beſonders hochgeſchätzten Arbeiten ſeines dritten Abſchnittes, bei welchen ein anmuthig klarer Silberton vorwaltet, Lüfte und Fernen ſehr heiter und ſelbſt die Schatten der Vorgründe ſehr durchſichtig ſind. Seine berühmteſten und beſten Werke ſtehen in neuerer Zeit ganz ungewöhnlich hoch in Preiſe. Bei der Verſteigerung der Gemälde des Herzogs von Praslin (1794) wurde ein Bild Wouwermann's mit 37,000 Francs und ein zweites, kleineres mit 12,000 Francs verkauft. Aus der Gallerie van Goll wurde ein Wouwermann um 10,000 ein zweiter für 6000 Gulden veräußert. Bei der Verſteigerung der Sammlung des Herzogs von Berry (1837) zahlte man für ein Bild dieſes Meiſters 35,600 Francs und (1841) für ein anderes, die Gefangennehmung eines Spions vorſtellend, 40,000 Francs. Sogar ſeine, freilich ſehr ſeltenen, echten Handzeichnungen wandern von der Hand des einen Kunſtfreundes in die des andern um Summen von 600 bis 1200 Gulden.

Zu Wien befinden ſich folgende Werke von Philipp Wouwermann.

Im k. k. Belvedere:

Eine Landſchaft mit Schnittern, bezeichnet mit verſchlungenem P. H. S. und einem W.

Ein Räuberüberfall auf einem Hügel, bezeichnet mit verſchlungenem H. P. und W.

Ein Räuberüberfall in einer Felſengegend, bezeichnet wie das erſtere Bild.

Eine Landſchaft mit Reitern, die von der Jagd zurückkehren, ebenſo bezeichnet.

Eine Reitſchule in einer offenen Landſchaft. Im Vordergrunde eine Schwemme mit Badenden, ebenſo bezeichnet.

Ferner befindet ſich hier eine flache Landſchaft von van Goyen, wozu Wouwermann die Staffage, Packpferde und andere Thiere malte, bezeichnet mit V. G. und dem Monogramm Wouwermanns.

In der Gallerie Liechtenſtein:

Eine Brücke über einen Fluß, in den Einer ein Pferd zur Tränke führt.

Ein Reiter, neben dieſem ein Mann zu Fuß mit einem Falken.

Eine Landſchaft mit einem See und einer Brücke.

Ein Räuberüberfall.

In der Gallerie Eſterhazy:

Reiter tränken ihre Pferde.

*) Beſonders dieſe Gemälde ſind es, die oft mit den Arbeiten ſeines Bruders, Pieter W. (geb. 1624, † 1668), verwechſelt werden, da dieſer auch in bräunlichem Tone arbeitete. Jan W. (geb. ?, † 1666), malte größtentheils Landſchaften, und ſtarb ſehr jung.

Ein Roßhändler führt Pferde vor.
Drei Reiter und eine Dame verfolgen einen Hirsch und ein Reh durch einen Fluß.

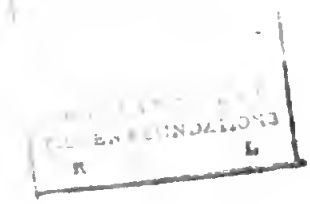
In der k. k. akademischen Gallerie:
Eine Barake mit einigen Leuten.
Ein Scharmützel.
Der Auszug auf die Jagd.
Dann eine Jagdgesellschaft, (Schulbild) ein Milchmädchen (Copie?) und noch zwei Bilder mit Pferden, wovon das eine wahrscheinlich ein Querfurt sein dürfte.

In der Sammlung Biehler:
Ein braunes Pferd in einer Landschaft.

In der Sammlung Abamowitsch:
Ein Jagdstück.

Aus der Galerie der k. k. Akademie der Künste

Das Reitergefecht



Das Reitergefecht.

Gemälde von Philipp Wouwermann.

(Aus der k. k. akademiſchen Gallerie.)

Der Ort, an welchem die keineswegs vorzügliche Handlung dieſes Bildes vor ſich geht, iſt der Gipfel eines Hügels, über welchem ſich ganz im Vorgrunde ein Weg zieht. Nach rückwärts, auf einer zweiten Wölbung dieſer Anhöhe, ſteht ein Bauernhaus mit einem Brunnen und einem Getreideſchoppen. In dieſem Bauernhauſe, das vielleicht nebenbei Schenkwirthſchaft treibt, iſt Einquartirung, und zwar ſind es Reiter, die hier ihre Unterkunft ſuchten. Der Vorgrund geht nach links in einen Wald über und hier auf dem grafigen Boden geht das Gefecht vor ſich, das keineswegs den Anſchein eines rechtlichen Kampfes, ſondern mehr den Anſtrich einer Rauferei hat, wie derlei in den holländiſchen Kriegen, bei den oft ſehr gemiſchten Truppen, häufig vorkommen mochten. Es ſcheint, daß der Streit anfangs nur von Zweien ausging, von Jenem nämlich, der ſchon todt am Boden liegt und deſſen Schimmel mit leerem Sattel den Hang hinunterſetzt, und von dem Reiter, welcher bereits ſeinen Hut verlor und eine keineswegs erfreuliche Miene macht, da er ſich von neuem und zwar von Zweien zugleich bedroht ſieht, die wahrſcheinlich als Rächer heran kamen. Der Mann im lichtgelben Koller auf dem Schimmel will eben das Piſtol auf den Beſtürzten abdrücken; dieſer aber fällt ihm mit der Linken in den Arm und droht mit einem Hiebe ſeines Pallaſch. Da knallt aber der andere auf ſeinem Falben Herzugekommene das Feuerrohr auf ihn ab und der Lärm, der hierdurch verurſacht wird, ſtört die Ruhe Derer rückwärts im Schoppen, die nun auch an dem Gefechte Theil nehmen oder den Streit ſchlichten wollen. Der Eine ſitzt ſchon auf ſeinem Pferde, der Zweite ſchwingt ſich eben hinauf, und der Dritte führt es eilfertig aus dem Stall.

Dieſes ſehr fleißig vollendete Bild Wouwermann's gehört zu ſeinen räumlich größten Arbeiten, indem die Figuren des Vorgrundes, das heißt Reiter und Pferd zuſammen, faſt einen Schuh Höhe meſſen. Schade, daß es wie ſo manche andere ſchnell übermalte Werke Wouwermann's etwas ſtark nachdunkelte. Von den Pferden iſt dieſesmal ausnahmsweiſe der Falbe und nicht der Schimmel das ausgezeichnetſte. Das Bild iſt mit dem Namenszeichen des Meiſters verſehen.

Digitized by Google

Caspar Dughet.

(Genannt Pouſſin.)

Caspar und Jean Dughet waren die Söhne eines franzöſiſchen Malers, der ſich zu Rom niedergelaſſen hatte, aber ſo wenig Erhebliches leiſtete, daß man ihn gewiß ganz vergeſſen haben würde, wenn nicht eben ſein älterer Sohn, Caspar (geboren zu Rom 1613), mit ſo viel Talent begabt geweſen wäre, daß er nicht nur den Vater weit überflügelte, ſondern zu einem Ruf gelangte, der ihm eine bedeutende Stelle in der Kunſtgeſchichte und einen hervorragenden Rang unter den Landſchaftmalern ſicherte.

Ein Vetter Dughet's, der vielberühmte Nikolaus Pouſſin, war im Jahre 1624 nach Rom gekommen und hatte dort ſo viel Aufſehen erregt, daß ſich Caspar bewogen fühlte, zu ihm in die Schule zu gehen, beſonders da Pouſſin einem Zweige der Malerei neues Leben gab, der in Tiziano ſeinen Gründer und in Annibale Carracci und Domenichino Förderer gefunden hatte, und von Caspar Dughet vorzugsweiſe geliebt wurde. Wir meinen hier die Landſchaftmalerei. Pouſſin, der eine gewiſſe Natürlichkeit liebte, ſuchte auch die Hintergründe ſeiner Bilder ſo wahr als möglich darzuſtellen und das Oertliche zu beobachten. Er gönnte daher zuerſt dem Landſchaftlichen mehr Raum und wurde dadurch allmälig dahin gebracht, die Landſchaft ſelbſtändig zu behandeln und die Figuren nur als Staffage zu gebrauchen. Indeſſen behielt er immer den Charakter des Hiſtoriſchen bei, indem er in ſeinen Landſchaften ſtets Tempel oder andere antike Gebäude anbrachte und ſelbſt alle ſtaffirenden Figuren aus der Geſchichte oder Mythologie entlehnt waren, weßhalb man dieſe Art ſeiner Gemälde „heroiſche" Landſchaften benannte. Wie alles gute Neue ſchnell ſeine Nachahmer findet, ſo verbreitete ſich nun auch die in früheren Zeiten gänzlich unbekannte Landſchaftmalerei, und binnen kurzer Friſt ſtand eine Reihe ausgezeichneter Meiſter dieſes Faches da, von denen wir nur Claude Lorrain, Salvator Roſa, Paul Brill, Schwanefeldt u. ſ. w. zu erwähnen brauchen, um daran zu erinnern, welcher Theilnahme ſich die jugendliche Landſchaftmalerei bei Künſtlern und im Publicum erfreute. Auch

Caspar Dughet fand ſich, wie wir ſchon andeuteten, von dieſer Richtung Pouſſins angezogen, wozu ihn noch ganz beſonders ſeine Neigung zum Landleben und ſeine Vorliebe zur Jagd bewogen, die ihn mit der landſchaftlichen Natur vertrauter machten und ihm eine Menge von Gelegenheiten boten, Effecte, Motive und Einzelheiten aufzufinden, die einem Anderen, der in der Stadt lebte, nicht ſo leicht vorkommen konnten. Zugleich waren auch das eigene Talent Dughets, der ernſte Einfluß Pouſſins zu groß, als daß ſich Caspar (wie das durch knechtiſche oder bequeme Nachahmung der Natur oft geſchieht) verflacht oder verweichlicht hätte, ja es war im Gegentheile Dughet's Geiſt ſo gewaltig, ſein Sinn ſo friſch, ſein Tact ſo richtig, ſeine Hand ſo frei und feſt, daß ſeine Landſchaften nicht nur bald mit jenen Pouſſin's verwechſelt wurden (was zum Theile noch heute geſchieht), ſondern daß man ſie auch noch mehr bewunderte und ſchätzte als jene, indem Dughet bald kühnere und wildere oder großartigere Linien anbrachte, oder die Natur in Sturm und Ungewitter darſtellte. Durch ſein energiſches Weſen iſt Caspar denn auch der volle Gegenſatz zu Claude Lorrain, der faſt immer nur das Heitere, das Anmuthige und Liebliche ſuchte und darüber zuweilen das echt Künſtleriſche in den Hintergrund treten ließ. Auch darin unterſcheiden ſich die Beiden, daß Caspar um ſeines poetiſchen Gedankens willen, oft alle Details gering ſchätzte; Baum war ihm nur Baum, Pflanze nur Pflanze, ohne daß er ſich die Mühe gegeben hätte, einzelne Individuen beſonders zu unterſcheiden, und er erinnert hierin an Michel-Angelo, der, beſonders in ſeinem jüngſten Gerichte, auch die menſchliche Geſtalt nur im generellen Sinne im Auge hatte, ohne ſich um fett und hager, groß oder klein zu bekümmern. Pouſſin und Dughet wurden, obwohl der Erſtere faſt um zwanzig Jahre älter war, durch Kunſt und Neigung immer innigere Freunde, und endlich verknüpften ſich dieſe Bande ſo eng, daß Pouſſin die Schweſter Dughet's zur Gemahlin wählte, während Caspar den Namen ſeines Meiſters und Schwagers zu ſeinem eigenen machte, weßhalb man ihn auch jetzt noch Caspar Pouſſin zu nennen pflegt.

Was Caspar beſonders wohl verſtand, war das ſogenannte „Brechen der Gründe", wodurch er, hauptſächlich im Mittelgrunde, einen Reichthum der Linien erlangte, den man nur ſelten bei anderen Landſchaftmalern findet, und wozu ihm die Campagne von Rom wohl die mannigfachſten Studien darbot. Auch das Meer mit ſeinem Ungeſtüm und dem tönenden Spiel der Wogen um das Klippengeſtade, war ein Gegenſtand der ihn anzog und den er öfter darſtellte. So gehört z. B. ſein „Jonas" (jetzt zu Kenſington) zu ſeinen vorzüglichſten Werken und ergreift den Beſchauer durch die Wuth des Sturmes, der Wolken mit Wellen vermählt und den praſſelnden Blitz nach einem Felſenſchloſſe ſchleudert, während die Fährmänner, entſetzt vor ſolchem Graus, den Propheten in das Meer ſchleudeen.

Dughet's Leben war ganz der Kunſt geweiht, und da ihm die Umgegend der Siebenhügelſtadt die reichſten Züge für ſeine Landſchaften bot, fand er es auch nicht nöthig, große Reiſen zu machen. Er erreichte ein Alter von zweiundſechzig Jahren und hatte ſich zu ſeinem Vergnügen auch im Radiren verſucht, wie denn neun Blätter von ſeiner Hand bekannt ſind.

Zu Wien befinden ſich folgende Bilder von Caspar Pouſſin.

Im k. k. Belvedere:

Das Grab der Cäcilia Metella (ſ. d. Folge).

In der Gallerie Liechtenſtein:
Sechs verſchiedene Landſchaften und
Ein Waſſerfall.

In der Gallerie Eſterhazy:
Eine Landſchaft mit römiſcher Architektur.

In der k. k. akademiſchen Gallerie:
Vier Landſchaften.

In der Gallerie Czernin:
Eine große Landſchaft.
Eine kleine Landſchaft.

Das Grabmal der Cäcilia Metella.

Gemälde von Caſpar Dughet, genannt Pouſſin.

(Im k. k. Belvedere.)

Die Hauptmaſſe dieſes Bildes, welches der Form und dem Weſen nach den hiſtoriſchen Landſchaften zugezählt werden muß, wird von einer Gruppe Pinien gebildet, in deren Schatten ein Hirt ſeine Ziegen weidet. Im Vorgrunde iſt ein Teich, zu welchem drei Stufen führen, der alſo einſt als ein erquickendes Bad gedient haben mochte. Ganz nach vorne ſind eine Sphinx und mehrere Mauertrümmer zu ſehen, in deren Nähe ſich vier Figuren als Staffage befinden. Rückwärts von den Pinien, auf felſigem Grunde, ſtehen die Ruinen eines römiſchen Baues, der, wie das durch ein Dach geſchirmte Glöcklein anzeigt, nunmehr zu dem Aufenthalt eines frommen Einſiedlers dienen mag. Der Hintergrund iſt ebenfalls felſig, theils bebuſcht, und endet mit einem Berge von einfacher Form. Die blaue Luft iſt von weißen, leichten Wolken durchzogen.

Wir wiſſen nicht, wie dieſes Bild zu der Benennung „Grab der Cäcilia Metella“ gelangt ſein mag, es müßte denn ſein, daß man den runden Thurm des Mittelgrundes mit jenem Thurm der römiſchen Campagna verwechſelte, welchen die Gelehrten mit dem Namen der Tumba der Cäcilia Metella tauften, der aber vom Volke Capo di bove genannt wird, weil ſich oben an demſelben gemeißelte Schädel von Opferthieren als Zierrathen befinden, die man jedoch an dem Thurm des Bildes vermißt. Auch ſehen Die, welche der obigen Benennung beipflichten, in dem ſtillſtehenden Gewäſſer des Teiches das Flüßchen Marana, eine Meinung, der wir gleichfalls nicht beipflichten können, beſonders weil wir zur heißen Sommerszeit an Ort und Stelle waren und das rieſelnde Flüßchen faſt ausgetrocknet fanden. Die felſigen Gründe, die Pinien und die Ferne ſprechen aber ganz entſchieden gegen jene Annahme, da ſich das Grab der Cäcilia in der Nähe des Circus Maximus auf einer ziemlich gedehnten Anhöhe befindet, auf welcher durchaus keine tiefgebrochene Gründe vorkommen. Da der Name indeſſen einmal gäng und gebe iſt, wollten wir die Ueberſchrift nicht abändern.

Das Grabmal der Caecilia Metella

Digitized by Google

Das Bild ſtammt aus Dughet's zweiter und ſchönerer Epoche, in der ſein kühner, das Sanftere oft ganz verwerfender Geiſt durch die unwillkürlichen Einflüſſe des Claude Lorrain mehr gemildert wurde, ohne daß dadurch ſeine feſte Modellirung der Formen und der kräftige Vortrag gelitten hätte. Auch ſind mehrere Stellen dieſes Bildes, beſonders im Vorgrund, mit Laſuren bedacht, welche Dughet, beſonders bei mehreren ſeiner wirklich energiſch gemalten Bilder gänzlich zu verſchmähen pflegte.

Das Bild wurde in großem Formate von Carl Rahl und für das Galleriewerk von Kilian Ponheimer geſtochen.

Carl Ruß.

Wenn es unter den Wiener Malern irgend Jemand gab, deſſen ganzes Leben von einem unaufhaltſamen Drang nach Kunſt und Wiſſen zeugte; wenn je ein Künſtler dem in ihm liegenden Trieb rückſichtslos folgte, ſo war dies bei Carl Ruß der Fall, der, als er den ihm am meiſten zuſagenden Boden gefunden hatte, auf demſelben ſorteilte, ohne weder nach rechts noch nach links zu ſehen und weder durch Oppoſition, noch durch Mode von dem eingeſchlagenen Pfade abgelenkt werden konnte. Ruß (geboren 1779) war der Sohn ſehr armer Eltern, ein Schickſal, das er mit faſt allen Jenen theilte, die ſich zu Wien am Schluſſe des vorigen Jahrhunderts der bildenden Kunſt widmeten. Er verbrachte ſeine Knabenzeit in Wiener-Neuſtadt, einem Landſtädtchen, das zu jener Zeit noch viel des Mittelalterlichen und Romantiſchen an ſich trug, und lernte hier bei einem gewiſſen Maler Köpp, der aber ſo tief in Mittelmäßigkeit verſunken war, daß ſelbſt der Zöllner Biewald an der von Neuſtadt an drei Viertelſtunden gelegenen ungariſchen Mauth (bei Neudörfl), ein Meiſter gegen ihn war, indem dieſer doch wenigſtens mit Oelfarben zu copiren wußte. Der ſtrebſame, mit ungemeiner Ausdauer begabte Carl begab ſich daher, als er das große Glück gehabt hatte, Biewald kennen zu lernen, täglich nach der Leithagrenze, ohne auf Wind und Wetter zu achten, ohne ſelbſt die Wölfe zu fürchten, die dazumal zur Winterzeit noch häufig aus Ungarn herüberkamen, um auf der Neuſtädter Haide ihrem Raub nachzujagen.

In ſeinem vierzehnten Jahre kam Ruß nach Wien und, wie wir aus ſeinem eigenen Munde wiſſen — übertraf Nichts das ungeheure Erſtaunen, das ihn ergriff, als er hier zum erſtenmale die kaiſerliche Gallerie betrat, wo er in ſeiner Begeiſterung und Ueberraſchung alle Gemälde der ganzen Welt vereinigt glaubte! — Das einzige Streben des armen Knaben war nun, in die Akademie aufgenommen zu werden, aber in der Unkenntniß der künſtleriſchen Verhältniſſe, beſuchte er erſt die Blumenmalerſchule unter Drechsler, dann die Landſchaftſchule unter Brand, bevor er in die hiſtoriſche Elementarzeichnenſchule des verdienſtvollen Profeſſors Maurer Eintritt fand, wo er dann vier Jahre mit ungemeinem Fleiße arbeitete.

Hier fand er nun eine Gruppe von Jünglingen, welche Strebſamkeit und Armuth mit ihm theilten (Ant. Petter, S. v. Perger, Loder u. A.), die, als ſie dann ſpäter die Säle der Antiken

beſuchten, ſich oft aus alten Zeichnungen Sohlen für ihre etwas zu durchſichtig gewordenen Stiefel ſchnitten und im ſtrengſten Winter die Fenſter offen ließen, damit „doch etwas Wärme in ihre eiskalten Zimmer käme.“ — Aber je mehr die jungen Leute mit Dürftigkeit zu kämpfen hatten, deſto größer, deſto lobenswerther war ihr Eifer, und Ruß war ſtets der Fleißigſte unter den Fleißigen. Er copirte, bei äußerſt ſchmalen Biſſen, im Belvedere, lernte die Perſpective, ſtudirte die Anatomie unter dem trefflichen Profeſſor Fiſcher und las in jeder freien Stunde, um ſich die nöthigen Kenntniſſe aus der Geſchichte zu verſchaffen, denn in ihm lag ein ungewöhnlicher Trieb zur Compoſition, ein unauslöſchlicher Hang, fortwährend ſelbſt zu ſchaffen und Idee auf Idee auf dem Papiere feſt zu halten; eine Eigenthümlichkeit, die ihn ſelbſt bis an das Ende ſeines Lebens nicht verließ.

In ſeiner Raſtloſigkeit erlernte er auch von Joſeph Mannsfeld das Aetzen in Kupfer, und von Beckenkam die Aquatinta. Im Jahre 1804 begab er ſich mit dem Freiherrn von Lütgendorf nach München, wo er in etwas mehr als zwei Monaten nahe an hundert und dreißig Zeichnungen nach den Gemälden älterer Meiſter machte. Da er dann bei ſeiner Rückkehr nach Wien die wohlfeilſte Art zu reiſen zu berückſichtigen hatte, beſtieg er ein Floß, gelangte auf demſelben aber nur bis Dingolfingen, wo das ſchlechtgelenkte Fahrzeug zerſchellte und Leute und Ladung ins Waſſer ſtürzten. Ruß, obgleich er nicht ſchwimmen konnte, dachte nur an ſeine Mappe mit den Zeichnungen, die er im Augenblicke der Gefahr hoch über ſich emporhielt und wurde glücklich gerettet.

Zu Wien herrſchte dazumal — wie überall — der franzöſiſch-antike Geſchmack.*) Auch Ruß huldigte anfangs dieſer Richtung, wurde aber zuerſt durch J. Wächter, dem jenes gekünſtelte Kunſttreiben widerwärtig war, auf andere Wege aufmerkſam gemacht, und als nun im Jahre 1808 Erzherzog Johann von Oeſterreich vierzehn Momente aus der Geſchichte des Hauſes Habsburg darſtellen ließ, und Ruß und Petter durch die Verwendung des Geſchichtſchreibers Freiherrn von Hormayr zur Ausführung derſelben gewählt wurden, ſchlug Ruß faſt ausſchließlich den Pfad des Vaterländiſchen ein und componirte fernerhin nur aus der öſterreichiſchen Geſchichte und Sage. Im Jahre 1810 ward er dann Kammermaler des kunſtfreundlichen Erzherzog Johann, und malte und zeichnete für dieſen ebenſowohl hiſtoriſche Gegenſtände, als auch, da er den Erzherzog auf vielen Alpenreiſen begleitete, ſehr viele Landſchaften, Volksfeſte und Trachten.

Das höchſt angenehme Verhältniß, in welchem Ruß zu dem Erzherzoge ſtand, ſo wie die Einwirkungen des Freiherrn von Hormayr, kräftigten das vaterländiſche Streben des Künſtlers, und dieſer wäre bei der ungemeinen Leichtigkeit, mit welcher er erfand, ſicher zu außerordentlichen Leiſtungen gekommen, wenn ihn Hormayr nicht eben durch die Geſchichte gejagt hätte und ihm größere Beſtellungen hiſtoriſcher Bilder zu Theil geworden wären. So aber trieb ihn ſeine Phantaſie weiter und weiter, er verſenkte ſich mehr und mehr in das Mittelalter, wozu auch Tieck und Fouqué das Ihrige beitrugen, und verlor dadurch endlich den feſten Boden der durch-

*) Auch Goethe nahm zu jener Zeit einigen Einfluß auf die Kunſt zu Wien, und zwar durch die Preisausſchreibungen, welche er um 1806 zu Weimar veranlaßte, die ſich durchgängig auf die Geſchichte und Dichtung der Antiken beſchränkten.

gebildeten Geſtaltung, indem er immerfort componirte, ohne die Natur zu den nöthigen Studien zu benützen. Er ſchuf eine große Zahl von kleinen Bildern, die er mit der Feder contourirte, mit Terra di Siena oder einem andern Braun vollkommen untertuſchte und dann mit Laſurfarben vollendete. An, mit der Feder gezeichneten, mit Sepie getuſchten, oder nur mit Bleiſtift entworfenen Compoſitionen fertigte er mehr denn zweitauſend, und hätte ſomit manche phantaſiearme Maler reichlich mit Ideen ausrüſten können.

Im Jahre 1818 wurde Ruß zum Cuſtos der k. k. Gallerie im Belvedere ernannt, wo er bis zu ſeinem Tode (1843) verblieb. Er ſtand ſtets mit den gebildetſten Männern Wiens in Verbindung, beſuchte von Zeit zu Zeit die Geſellſchaften der Dichterin Caroline Pichler, und wußte in der Epoche, wo ſich zu Wien die Kunſt von dem Herkömmlichen trennte, und eine neue, zum Theil von Overbeck herbeigeführte Richtung einſchlug, eine Zahl von jungen Künſtlern um ſich zu verſammeln, welche ſich ſpäterhin, mit einigen Ausnahmen der kirchlichen Richtung zuwandten.

Wie in Allem ungewöhnlich fleißig und productiv, war es Ruß auch im Radiren, denn er lieferte mehr als dreißig Blätter, von denen mehrere ſehr ausgeführt ſind.

Seine Werke wurden bei der großen Verſteigerung, welche nach ſeinem Tode ſtattfand, allenthalben zerſtreut. Im k. k. Belvedere befindet ſich die „Hekuba mit ihren Kindern“ (ſ. d. Folge).

Hekuba.

Gemälde von Carl Ruß.

(Im k. k. Belvedere.)

„Priam's Veſte war geſunken,
Troja lag in Schutt und Staub"

als die Hellenen ihre Schiffe beſtiegen, um nach vielen Jahren und ſo manchen Verluſten nach der Heimat zu ſegeln. Unter ihrer Beute befand ſich auch ein Chor von gefangenen Troerinnen mit ihrer greiſen Fürſtin Hekabe (Hekuba) und deren reizenden Tochter Polyxena. Die Griechen lagerten auf der thrakiſchen Halbinſel, da erſchien:

„Auf der Höhe des Grabes Achilleus' Geiſt"

und rief den Danaern zu, weßhalb ſie fortſchiffen wollten, ohne ſein Grabmal zu ehren? Er begehrte hierauf, daß ihm Polixena geopfert werden müſſe. Der ſchlaue Odyſſeus benützte dieſen Wink, um das Geſchlecht des Priamos gänzlich zu verderben, und wußte das Heer zu bereden, daß es auf der Opferung Polyxena's beharrte. „Da nahm der Sohn Achilleus' Polyxenens Hand und führte ſie die Höh' hinauf," und rief zu ſeines Vaters Geiſt:

— — — „Komm' und trink' das ſchwarze Blut
Der unentweihten Jungfrau, die wir dir verehrt,
Das Heer und ich. Sei aber nun uns hold geſinnt,
Und gib, daß wir die Spiegel, von den Tauen frei,
Hinlenken in das Meer, und froher Wiederkehr
Von Troja theilhaft, alle Hellas wiederſeh'n!"*)

Und Polyxena, als ſie dies Wort des Gebieters vernahm, riß, lieber den Tod, als einen der Dardaner umarmend, ſelbſt das Gewand von der Schulter:

„Und zeigte Hals und Brüſte, wie ein Götterbild
So ſchön!"

*) Aus der »Hekabe« des Euripides. (Uebrrſetzung von F. H. Bothe.)

Hekuba

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Das grauſame Opfer geſchah. Aber das Maß des Unglückes war für die graulockige Hekabe noch nicht voll, denn als ſie eben daran ging, die Ueberreſte ihrer Tochter zu beſtatten, rollten die Wogen des Meeres auch den Leichnam ihres Sohnes, des jungen Polydoros, heran, den ſie, damit doch Einer, und zwar der Jüngſte, von Priam's Geſchlecht geſichert ſei, zu Polymeſtor geſandt hatte, den dieſer aber, theils um ſich den Griechen gefällig zu zeigen, theils um ſich die Schätze anzueignen, die dem Knaben mitgegeben waren, erſchlug und in das Meer werfen ließ. Hekabe's Schickſal iſt alſo erfüllt und ſie ſinnt auf Rache an dem Verräther und Mörder Polymeſtor.

Dieſes Letztere iſt der Moment, den der Künſtler für ſein Gemälde erwählte. Im Hintergrunde zeigen ſich die Maſten und Schnäbel der zur Abfahrt bereiten Schiffe der Hellenen. Auf einem Hügel thront das Grabmal des Achilleus und im Mittelgrunde ſtehen zwei trauernde Troerinnen. Im Vordergrunde neben dem Brandaltare, bei dem ſich Weih- und Opfergefäße befinden, ſitzt die greiſe Hekabe geſenkten Hauptes und hält mit der einen Hand den Leichnam des hingemordeten Polydoros. An der Seite des Opferſteines, auf dem noch Brände rauchen, liegt die entſeelte Polyxena, mit den Blättern beſtreut, welche die Danaer auf ſie hinwarfen, als das Opfer vollbracht war. Als weitere Attribute dienen der Lorberkranz und das kurze, blutbefleckte Schwert des Sohnes Achilleus'.

Die Vernichtung des Geſchlechtes der Priamiden iſt eben ſo furchtbar, eben ſo gewaltig, als jene der Niebelungen, und ſo wie ſich hier Chriemhild an den Mördern ihres geliebten Siegfried rächte, ſo rächte anderſeits die wegen ihres Alters und ihrer Ohnmacht kaum zu fürchtende Hekabe den Tod ihres Polydoros auf entſetzliche Weiſe, denn ſie wußte den Mörder Polymeſtor ſammt ſeinen Söhnen in die Zelte der gefangenen Trojanerinnen zu locken, die ihn feſthielten, ſeine Knaben vor ſeinen Blicken hinſchlachteten und ihm dann mit ihren Mantelſpangen die Augen ausſtachen.

Das vorliegende Gemälde gehört nicht nur zu den beſten Bildern, welche Carl Ruß überhaupt malte, ſondern es dürfte auch eines der vorzüglichſten Bilder ſein, welche dazumal zu Wien aus den Werken griechiſcher Geſchichtſchreiber und Dichter gemalt wurden. Ruß ſelbſt radirte es in klein Folio.

Peter Krafft.

Wir haben ſchon in unſerem Vorworte darauf hingedeutet, daß wir Oeſterreicher manches Werthvolle unſerer Heimat zu überſehen, ja zuweilen ſogar zu bekritteln pflegen, während der Ruf desſelben weit in fremde Länder hinaustönt. So hatten die Wiener denn auch immer etwas an der hieſigen Akademie der Künſte zu bemerken und zu bekritteln, während ſie ganz vergaßen, oder es vielleicht gar nicht wußten, daß dieſe Kunſtſchule, noch mit dem Beginne des laufenden Jahrhunderts, die erſte und vorzüglichſte von ganz Deutſchland war, und daß es dazumal keinem Wiener Künſtler einfiel, nach Dresden, München oder Berlin zu gehen, ſondern daß im Gegentheile aus allen Theilen Deutſchlands junge Maler nach Wien ſtrömten, um die vielbeſprochene Akademie zu ſehen und die hier reichlich gebotenen Vortheile zu benutzen. Unter dieſen Ankömmlingen waren auch die beiden Brüder Krafft, von denen Peter (geboren zu Hanau am 17. September 1780) eine ganz beſondere Anlage für die Malerkunſt, und dabei einen Fleiß zeigte, der keineswegs ein gewöhnlicher war. Von ſeinen Eltern aus ziemlich unbemittelt, arbeitete Krafft des Tages über für Geld, um die Abendſtunden hindurch an der k. k. Akademie ſtudiren zu können, ja ſeine ausgezeichnete Thätigkeit trieb ihn an, zur Sommerzeit ſchon vom Aufgang der Sonne an bis gegen neun Uhr Morgens in Gallerieen zu copiren, um doch wieder etwas gelernt zu haben, wenn er dann nach ſeiner Wohnung eilen mußte, um Bildniſſe zu malen. Auf ſo thätig angeſtrengte Weiſe gelangte Krafft ſehr ſchnell zu großer Uebung und fertigte in kurzer Zeit eine faſt unglaubliche Zahl von Portraits in Miniatur und Oel, wobei ihn ſeine große Geſchicklichkeit im Treffen der Aehnlichkeit, nicht wenig förderte. Jüngere Künſtler werden durch frühen Gewinn häufig dazu verführt, die ernſtern Studien weniger zu berückſichtigen, allein bei Krafft war dies nicht der Fall, er hatte fortwährend die ernſtere Seite der Kunſt im Auge, und ſah, da er ſich zugleich vielſeitige Bildung anzueignen ſtrebte, auch auf das was in anderen Ländern, und namentlich in Frankreich geleiſtet wurde, wo die Kunſt, nachdem ſie ſeit Pouſſin, Le Sueur und Le Brun faſt gänzlich ins Stocken gekommen war, durch den eben ſo leicht entzündlichen als entzündenden David, plötzlich einen Aufſchwung nahm, der kaum zu erwarten war, obwohl die dortigen Dichter wie Racine, Corneille u. A. bereits auf der Bühne vorgearbeitet hatten.

Daß ſich Krafft, der ohnedies geringere Neigung für den dazumal zu Wien herrſchenden Füger'ſchen Geſchmack beſaß, bei ſeiner Ankunft in Paris (1800) von der Claſſicität der Arbeiten aus der Schule David's angezogen fühlen mußte, läßt ſich um ſo eher denken, als Krafft überhaupt mehr Sinn für das Wahre, als für das Idealiſch- oder Idylliſch-Träumeriſche beſaß, und die Energie, mit welcher David's Horatier, die Thermopylen u. ſ. w. gemacht waren, wohl bei Niemand ihren Eindruck verfehlten, deſſen Bruſt fähig war, den Widerhall des Großen zu fühlen, dem David in ſeiner Art wirklich nachſtrebte. Krafft blieb bis zum Jahre 1804 zu Paris, wo er auch mehrere Gemälde älterer Meiſter für Lucian Bonaparte copirte. Später bereiste er Italien, blieb einige Zeit in Rom und kehrte im Jahre 1808 wieder nach Wien zurück, wo ſeine, der Natur ihr volles Recht angedeihen laſſende Weiſe, ſchon um der Neuheit willen Aufſehen erregte, da man hier bisher nur Arbeiten zu ſehen gewohnt war, welche mehr der antiken Vorzeit, als der Gegenwart angehörten. Auch war Krafft wahrſcheinlich der Erſte, der Stoffe aus neuern Dichtern wählte, wie dies ſein „Manfred," ſein „Herrmann und Dorothea" u. ſ. w. zeigen.

Allgemein verbreitet und bis in die unterſten Schichten des Volkes dringend, wurde ſein Name durch den „Abſchied des Landwehrmannes," von welchem wir auf den nächſten Seiten zu ſprechen Gelegenheit finden. Als Gegenſtück zu dieſem Bilde malte er die Heimkehr des Landwehrmannes, und ſpäter erhielt er den Auftrag, die Schlachten von Leipzig und Aſpern für das k. k. Invalidenhaus zu malen. Auch für Ungarn malte der Meiſter mehre große Bilder, von denen Zriny's Ausfall aus Szighet ebenfalls eine ſehr große Popularität erlangte. Ebenſo befinden ſich in der k. k. Hofburg drei ſehr große Wandgemälde von ſeiner Hand, welche wichtige Ereigniſſe aus dem Leben Sr. Majeſtät weil. Kaiſers Franz vorſtellen.

Krafft wurde wegen ſeines Rufes bald Corrector und dann Profeſſor an der k. k. Akademie, wo er ſehr lebhaften Einfluß auf nahezu den größten Theil der Zöglinge nahm, die in ihm den Mann wiederfanden, der das aufgefaßt zu haben ſchien, was die Zeit erforderte. Er bildete auch mehrere Privatſchüler, unter denen Danhauſer und beziehungsweiſe Ranftl die vorzüglichſten waren. Nach dem Tode Rebell's wurde Krafft (25. December 1828) zum Director der k. k. Gallerie und zum Schloßhauptmanne des k. k. Belvedere's ernannt, wo er den Schluß der Reſtaurirung der Gemälde leitete und noch immer als ein rüſtiger, geiſtesheiterer und ſcharfſinniger Greis von vierundſiebenzig Jahren lebt und wirkt. Von den älteren Meiſtern war es vorzüglich Rubens, der den größten Einfluß auf Krafft ausübte, und es iſt nicht unintereſſant, daß die Phyſiognomie Krafft's mit dem Bildniſſe des fürſtlichen Malers der florentiniſchen Schule, welches ſich im k. k. Belvedere befindet, eine auffallende Aehnlichkeit beſitzt.

Außer dem „Abſchied des Landwehrmannes" (ſ. d. Folge) und den anderen ſchon oben erwähnten großen Gemälden, befinden ſich zu Wien ſehr viele ſeiner Bilder im Privatbeſitze. Die Gallerie Liechtenſtein bewahrt ſeinen „Oſſian und Malwina," eine Arbeit, welche zu ihrer Zeit ebenfalls Aufſehen erregte, da ſie die neue Richtung anzeigte, welche Krafft einzuſchlagen geſonnen war. Ebenſo dürfen die beiden großen Gemälde Krafft's im k. k. Invalidenhauſe: die Schlacht bei Aſpern und der Sieg bei Leipzig, nicht unerwähnt bleiben, da auch ſie zu ihrer Zeit bedeutendes Aufſehen erregten.

Der Abschied des Landwehrmannes

Digitized by Google

THE
PU
ASTOR, LENOX A
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Digitized by Google

Der Abſchied des Landwehrmannes.

Gemälde von Peter Krafft.

(Im k. k. Belvedere.)

Wir wiſſen nicht, ſollen wir das Bild ſchildern, oder die Zeit, in welcher es gemalt wurde, denn beide ſind ſo enge mit einander verwebt, ſo ineinander verflochten, daß ſich das Bild ohne jene Zeit kaum denken läßt, und daß man die letztere aus dem Gemälde erklären kann, da es die Gefühle wiederſpiegelt, von denen dazumal jede öſterreichiſche Bruſt durchdrungen war.

Napoleon errang Siege auf Siege. Oeſterreich hatte geblutet und wieder geblutet. Da galt es das Aeußerſte. Die Landwehre wurde errichtet, und der Sohn ſchied von der Mutter, der Mann vom Weibe, der Bräutigam von der Braut. Tauſende von Zähren floſſen, aber es mußte auf ſolche Art geſchieden ſein, um nicht einſt vielleicht noch traurigeren Uebeln zu unterliegen, um nicht alles Geliebte, alles Gewohnte auf die düſterſte Weiſe zerſtört zu ſehen.

Endlich aber war der Rieſe gebändigt. Da kehrte wieder Alles zurück in die Heimath, da ebneten ſich die Wogen des Sturmes, da fühlte man ſich glücklich in dem ſchwer errungenen Frieden, allein noch war die Erinnerung an all das erlittene Weh nicht erloſchen, noch glühte im Herzen das Andenken an Gefahr, an Noth und an den Muth jener Treuen, die um das Beſte des Ganzen willen, freudig bereit waren, ſich ſelbſt zu opfern.

Und nun (1813) war es, wo Krafft ſeinen „Landwehrmann“ malte. Früher hätte das Bild Wehmuth erregt, jetzt aber waren die Tage der Sorge vorüber, man konnte ſich mit Freuden, ja mit einer Art von Stolz den Gedanken an die Vergangenheit hingeben, und ſo erlebte Krafft mit ſeinem Gemälde einen Triumph, deſſen bisher nur ſehr wenige Künſtler genoſſen, denn zum „Landwehrmann“ wurde, im eigentlichen Sinne des Wortes, gewallfahrtet. Groß und Klein, Hoch und Nieder drängte ſich vor das Bild und konnte ſich nicht ſatt ſehen, und konnte den Seinigen nicht genug erzählen, und ſie nicht genug aneifern, daß nur Jeder hingehe, um den Anblick dieſes Bildes ja nicht zu verſäumen.

Hier bewahrheiteten ſich wirklich die Worte des Horaz, wo er von den „treuen Augen“ ſpricht, die auf den inneren Menſchen weit lebhafter wirken, als das Ohr, denn die ausführlichſten

und beſten Reden hätten gewiß nicht die Hälfte der Theilnahme hervorgerufen, deren ſich der „Landwehrmann“ zu erfreuen hatte.

Krafft's Bild hat aber nebſt dem äußerſt glücklichen Gegenſtand auch die ſchätzenswerthe Eigenſchaft, daß es leicht verſtändlich iſt, und keines Commentars bedarf, und das war auch mit ein Grund, weshalb es ſo bedeutenden Eingang im Publicum fand.

Der Hausvater, der, ſeiner ganzen Haltung nach, ſchon früher Soldat war, hat den grauen Rock und das ſchwarze Riemenzeug des Landwehrmannes umgenommen, um ſeine Kraft, ſeinen Muth und ſein Leben neuerdings dem Vaterlande zu weihen. Er iſt eben im Begriff, aus der Thür zu ſchreiten, und drückt ſeinem treuen Weibe zum Abſchiede die Hand. Der Knecht, vielleicht ſchon früher der Kriegsgeführte ſeines Herrn, hat gleichfalls wieder die Waffen ergriffen, um jenen neuerdings auf dem Gang um Leben und Tod zu begleiten. Der Großvater ſitzt im Ehren- und Sorgenſtuhl und betet. Die Magd, vermuthlich die Geliebte des anhänglichen Knechtes, weint. Eben ſo zeigt die kleine blonde Tochter des Landwehrmannes ihre Trauer über den Abſchied ihres Vaters. Sultan, der Hund, gewohnt ſeinen Herrn überall hin zu begleiten, will auch diesmal mit, wird aber von dem Knaben am Halsbande zurückgehalten. Draußen vor der Hütte zieht das Bataillon vorüber, dem ſich die beiden Braven anſchließen wollen. — Der Künſtler hat Alles bedacht. Selbſt die Reinlichkeit der Stube zeugt davon, daß man es hier mit wohlhabenden, ordentlichen Leuten zu thun habe, welche wohl fühlen, wie groß das Opfer iſt, wenn ein Vater ſeine Familie verläßt, die ſich aber mit Ergebung und aus Liebe zum Vaterlande in dieſe Entbehrung, in dieſes Wagniß finden.

Es wurde dem Künſtler von mancher Seite zum Vorwurf gemacht, daß er ſeine Figuren für eine ſo erſchütternde Scene etwas zu kühl gehalten habe; wir finden aber eben darin, daß er die heftigen Umarmungen und den Thränenreichthum vermied, einen ganz richtigen Zug, denn hier handelt es ſich nicht um den in Schmerzen ſchwelgenden Abſchied eines Liebenden, nicht um eine Trennung in Verzweiflung, ſondern um ein Scheiden bei vollem, klarem Bewußtſein; alle Anweſenden haben bereits ihre Gefühle durchgekämpft, ſie ſind durchdrungen von der Idee, daß das Vaterland die Trennung gebiete, und dieſer Gedanke hat ſo feſte Wurzel gefaßt, daß der Abſchied ſelbſt alle Leidenſchaft in den Hintergrund drängt, und nur die Ueberzeugung vorwaltet, daß es, ſo *wie* es iſt, eben am Beſten ſei. Daher auch die — faſt möchten wir ſagen hiſtoriſche — Ruhe der Figuren in dieſem Bilde, welches überdies in allen ſeinen Theilen naturwahr, von klarer Färbung iſt, und durch die ſichere Führung des Pinſels von der großen Uebung des Meiſters Kunde giebt. — Das Gegenſtück bildet „die Heimkehr des Landwehrmannes“, welches dem Künſtler 1820 von Sr. Majeſtät weil. Kaiſer Franz beſonders aufgetragen wurde, und in welchem der brave Krieger, mit einem Ehrenzeichen geſchmückt, zu den Seinigen zurückkommt.

Jean François Milet.

(Millet, auch Milé geſchrieben; genannt Francisque.)

Francisque wurde 1643 (nach Anderen 1644) zu Antwerpen geboren. Er war einer der wenigen Landſchaftmaler, welche Das fortzuführen ſtrebten, was Caspar Pouſſin begonnen hatte, nämlich die hiſtoriſche oder ſtyliſtiſche Richtung und kann als einer der beſten, vielleicht auch geradezu als der beſte Nachahmer dieſes Meiſters betrachtet werden. Der junge Milet hatte in ſeiner Geburtsſtadt bei L. Frank die Anfangsgründe der Kunſt gelernt; da aber ſeine Eltern aus Frankreich ſtammten, fühlte er ſich bewogen, nach Paris zu gehen, wo er eben die Werke Caspar's näher kennen lernte, die ſolchen Eindruck auf ihn hervorbrachten, daß er ſich entſchloß, in die Fußſtapfen dieſes Meiſters zu treten. Indeſſen fühlte er als verſtändiger Menſch zu wohl, daß er zu einem höchſt einfachen Nachahmer herabſinken würde, wenn er ſich blindlings an einen einzigen Meiſter hielte. Er reiste daher wieder nach Flandern und Holland, und beſuchte England, um ſo Vielerlei als möglich zu ſehen und ſeine Ideen zu bereichern. Als er wieder nach Paris gekommen war, hatte ſich ſein Name ſchon ſo ſehr geltend gemacht, daß er eine Profeſſur an der königlichen Akademie bekam und von nun an ſteigerte ſich ſein Ruf immer mehr. Er hatte ein ganz ungewöhnliches Gedächtniß, und wußte die Eindrücke, die er durch die Natur oder durch ſchöne Kunſtwerke empfing, ſehr lange feſtzuhalten und dann mit Erſtaunen erregender Treue wieder auf die Tafel zu bringen. Zwei Dinge ſind bei Franciſque beſonders merkwürdig: erſtens, daß er nie unmittelbar nach der Natur malte, vermuthlich weil ihm die landſchaftliche Umgebung von Paris und von ganz Nordfrankreich keine ſeinem Geiſte entſprechende Motive darbot, und zweitens, daß er, der durchaus Landſchaften in italieniſchem Style malte, niemals Italien geſehen hatte. Dem Letzteren zufolge gehörte er alſo eigentlich unter die dichtenden Landſchafter und es bleibt in der That wunderbar, wie er in ſeinen Bildern echt italieniſche Grundlinien oft bis in das kleinſte Detail entwickelte und durchführte. Eine ſeiner größten Geſchicklichkeiten beſtand in der Anordnung der Maſſen, und eben ſo wußte er, durch ſeine Kenntniſſe in der Luft- und Linien-Perſpective, dieſe Maſſen gehörig zu trennen. Eine ganz beſondere Gewandtheit hatte er aber in

dem ſogenannten „Brechen der Gründe," wodurch ſeine Bilder einen großen Reichthum von Formen bekamen. Milet konnte ſich einer bedeutenden Anerkennung erfreuen, denn ſeine Werke wurden eben ſo an dem königlichen Hofe, als von den Vornehmen zu Paris bewundert, und, ſo viel uns bekannt iſt, auch ſehr gut bezahlt. Leider führten dieſe günſtigen Umſtände die traurigſten Folgen herbei, denn einer oder einige ſeiner Nebenbuhler entbrannten vor Neid, und gaben ihm, der Sage nach, in der Gentilly, irgend ein Gift (vermuthlich Belladonna), durch welches er anfangs irre zu werden begann, ſpäter aber ganz geiſtesverwirrt wurde, und endlich 1680, ſchon in ſeinem ſiebenunddreißigſten Jahre das Leben einbüßte.

Miiet ſtaffirte ſeine faſt immer mit Fleiß ausgeführten Bilder entweder mit Figuren aus der älteren Geſchichte, oder aus der Mythologie. Er radirte drei, äußerſt ſeiten gewordene Blätter, nämlich eine antike Stadt, einen Reiſenden in einer Landſchaft und zwei Liebende unter einem Baum.

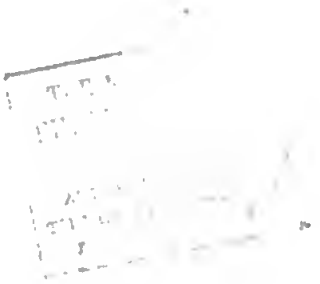
Außer Francisque zählt die Kunſtgeſchichte noch vier Miiet oder Miiiet, nämlich Jean François, den Sohn des Obigen, ebenfalls Landſchafter (geb. 1666, † 1723). — Joſeph François, Sohn dieſes Letzteren (geb. 1697, † 1777), der in der Weiſe ſeines Vaters fortfuhr, und in der neueſten Zeit Frederic Miliet, Miniaturmaler von Charlieu (geb. 1786), und endlich Alexis Joſeph, Kupferſtecher zu Paris (geb. 1790).

Von Francisque befinden ſich nur ſehr wenige Gemälde zu Wien; ſelbſt das k. k. Belvedere hat kein Werk von ſeiner Hand aufzuweiſen. Die „römiſche Landſchaft" in der Sammlung Biehier (ſ. d. Folge) dürfte unzweifelhaft das beſte hier befindliche Bild Miiet's ſein.

Digitized by Google

Römische Landschaft

Digitized by Google



Römiſche Landſchaft.

Gemälde von Jean Miſet (genannt Francisque).

(Aus der Sammlung Biehler.)

Die Landſchaftmalerei theilt ſich, wie bekannt, in mehrere Richtungen. Die eine und unzweifelhaft die niedrigſte derſelben iſt jene der Vedute, nämlich des einfachen, wenn auch geſchickt behandelten Abmalens irgend einer Gegend. Einen höheren Rang nimmt jener Zweig der Anſichtenmalerei ein, der ſich nicht mit dem eben angedeuteten Daguerreotyp-ähnlichen Verfahren begnügt, ſondern ſchon Dasjenige in der Natur aufzuſuchen ſtrebt, was der Künſtler mit dem Worte „Stimmung“ bezeichnet. Dieſe Art bildet nur den Uebergang zu der, von minderen Kennern oft nicht ganz gewürdigten hiſtoriſchen oder idealen Landſchaft, welche das alltäglich Naturwahre vermeidend, nur nach den ſchönſten und intereſſanteſten Formen ſucht, alles Unpaſſende und Gemeine vermeidet, und von dem Streben ausgeht, die landſchaftliche Natur in ſolcher Reinheit und Vollkommenheit darzuſtellen, wie dieſes die antiken Bildhauer mit der menſchlichen Geſtalt vorhatten, und zum Theile auch wirklich erreichten. Aus dieſem Grunde bewegt ſich die hiſtoriſche Landſchaft faſt ausſchließlich auf italieniſchem oder griechiſchem Boden, da ſie nur in dieſen Ländern Motive trifft, die ihrem innern Weſen zuſagen, die ſie weder in den zackigen, zerſplitterten Kegelformen nördlicher Kalkgebirge, noch in den einförmigen Linien einer Sahara, weder in weitgedehnten Steppen, noch in den monotonen Wellenformen eines angeſchwemmten Landes zu finden vermag.

Aus ſolchen italieniſchen Motiven — um deren willen faſt jeder Landſchaftmaler nach Italien reist — hat auch Jean Miſet das vorliegende Bild entworfen. In der Ferne ſind ſteil abfallende Gebirge, an deren Fuß etwas gedehntere Hügel liegen, auf denen der Künſtler Wieſengelände mit Oelbaumgruppen und römiſche Gebäude anbrachte. Im Mittelgrunde ſteht ein verfallener, von Gebüſchen umgebener Palaſt, der, vereint mit den Ueberreſten eines Tempels, an Goethe's Worte erinnert:

„Kennſt du das Haus, auf Säulen ruht ſein Dach?“

Die Anhöhe, auf der ſich dieſe edle Ruine befindet, hat maleriſch gebrochene Gründe und Wege, und wird von einer jener anmuthigen, ruhigen Stellen eines klaren Fluſſes umgürtet, der ſich

links zwiſchen Bäumen verliert. Nahe an einer Bucht, welche dieſes ſtille Gewäſſer bildet, ſteht eine Hütte, und im Vordergrund iſt wieder ein Theil einer Ruine angebracht, die ihren Schatten über architektoniſche Trümmer wirft, und ſelbſt die Felſen in Dunkel hüllt, die verſtreut und zerklüftet umherliegen.

Die ganze Landſchaft hat das Gepräge heiterer Ruhe. Die Wolken, obwohl reich an Formen, ſind nicht ſchwer. Das Licht iſt ſonnig und doch nicht ſengend oder grell. Das Gemälde iſt mit ungewöhnlichem Fleiße vollendet, und gewinnt, trotz einiger nachgedunkelter Stellen des Vorgrundes, bei längerem Beſchauen immer mehr an Klarheit. Auch was die Compoſition anbelangt, läßt es ſich vielen Erfindungen Dughet's und Claude Lorraine's vollkommen an die Seite ſetzen.

stille Gewässer bildet, steht
die ihren Schatten

Die Gefangennehmung Simsons

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX
TILDEN FOUNDA...
R

Digitized by Google

Die Gefangennehmung Simsons.

Gemälde von P. Rembrandt van Rhyn.

(In der Gallerie Schönborn.)

Dieſes Gemälde mit feinen ſtark lebensgroßen Figuren gehört unſtreitig zu den größten Bildern des berühmten Meiſters von der Mühle am Rhein. Die Geſtalten dieſes Werkes ſind zwar, wie immer bei Rembrandt, nichts weniger als edel, ja der Kerl mit der Pelzmütze, der ganz in dem Helldunkel des Vordergrundes ſteht und dem gefallenen Simſon die Hellebarde vorhält, als ob er ein Schwein anlaufen laſſen wollte, iſt wirklich ſehr gemein, aber die Compoſition ſelbſt iſt äußerſt kraftvoll und naturwahr. Delila hat dem ſchlafenden Rieſen das Haar abgeſchnitten und eilt, mit den Locken und der Scheere in den Händen, zwiſchen den großen Vorhängen durch, flüchtend nach dem Hintergrunde, aus dem die Beleuchtung des Ganzen hereinbricht. Einer der herangekommenen Krieger, die, wie das bei Rembrandt nicht anders ſein kann, in der Tracht holländiſcher Söldner erſcheinen, hat den ſtarken Mann von rückwärts gefaßt, und iſt mit ihm an den Boden hingefallen. Ein Zweiter, der ſich mit aller Kraft ſeiner Füße anſtemmt, hat mit der Linken den Bart Simſons erfaßt, und bohrt ſeinen Dolch, den er nicht am Heft, ſondern an der Klinge hält, in das rechte Auge des Gefangenen, deſſen erhobener rechter Arm von einem dritten Geharniſchten in einer Art von Wuth mit Ketten umſchlungen wird, während noch ein Vierter mit Schild und Schwert herbeieilt, um, wenn es nöthig ſein ſollte, weiteren Beiſtand zu leiſten. Samſon ſchreit vor Verzweiflung, ſeine gehobene nackte Bruſt, die geballten Fäuſte, ja ſelbſt die eingezogenen Zehen ſeines rechten Fußes zeigen von der Angſt, dem Schrecken und dem Entſetzen, das den Mann durchwühlt, der ſeine eigentliche Sendung auf ſo ſchmähliche Weiſe vergaß, und nun auf ſo fürchterliche Art erliegen muß, und man gewahrt an dieſem Bilde deutlich, daß Rembrandt ſich nicht nur auf das Genaueſte auf die lebendige und räumlich richtige Anordnung einer figurenreichen, zu einem Mittel- und Hauptpuncte ſtrebenden Compoſition verſtand, ſondern daß er auch ein Seelenmaler war, und ſich vollkommen in die Situation deſſen zu verſetzen wußte, den er eben darzuſtellen geſonnen war.

Was die Technik dieſes Bildes betrifft, findet man die kühnſte, breiteſte, ſicherſte Behandlung. Rembrandt ſtrebte hier nicht nach Schmelz und Vollendung, ſondern nur nach dem Erreichen

der Wirkung, die hier nicht blos in dem Lichteffecte, ſondern in der Anordnung des Ganzen und dem Ausdruck des Einzelnen liegt und Nacht und Seitenbeleuchtung ſollten nur das Schauerliche, das Furchtbare des Gegenſtandes erhöhen.

Von der Auffindung dieſes Gemäldes, welches, ſoviel uns bekannt iſt, von dem Grafen Franz Philipp von Schönborn (geboren 1786) ungefähr im erſten Jahrzehent des jetzigen Jahrhunderts angekauft wurde, erzählt man ſich Folgendes:

Zur Zeit, als die niederländiſchen und holländiſchen Tücher noch als die vorzüglichſten galten, kamen auch große Sendungen derſelben nach Wien, und dies dauerte fort, bis in Oeſterreich ſelbſt bedeutende Fabriken errichtet wurden. So kam auch einſt, noch in den neunziger Jahren, wie es heißt, ein Ballen mit holländiſchen Tüchern nach der Wiener Hauptmauth, der, als man die äußere Hülle weggenommen hatte, anſtatt in Wachstuch, in ein großes, ſchwarzes, altes Bild eingewickelt war, welches man, gleich den anderen Umhüllſeln, als unnützes Zeug beiſeite warf. Da führte der Zufall den Bilderſchätzmeiſter der Mauth in den Packſaal, der die bemalte Leinwand bemerkte, und anfangs mit dem Fuße daran herumſtieß, bis ihm denn doch Einiges auffiel, worauf er den Mauthdienern „die alte Leinwand“ für eine Gabe von fünf Gulden abkaufte und nach Hauſe ſchaffen ließ. Hier wurde das Bild aufgezogen und ſtellte ſich nach dem Reinigen vom Schmutz und nach dem Abnehmen des alten Firniſſes als nichts Geringeres, denn als ein unzweifelhaftes Werk Rembrandt's heraus, welches dann vom Grafen v. Schönborn um achttauſend Gulden gekauft wurde. — Wir können dieſe Anekdote nicht verbürgen, obwohl ſie uns ein alter Maler erzählte, der ein Augenzeuge bei dem Reinigen des Bildes geweſen ſein wollte, indeſſen iſt ſie doch intereſſant genug, um der Vergeſſenheit entriſſen zu werden.

Die „Gefangennehmung Simſons“ wurde von J. Jackobe in großem Formate auf Kupfer geſchabt. In der Gallerie Eſterhazy befindet ſich eine große, ziemlich gute Copie dieſes höchſt merkwürdigen Gemäldes von Joſeph Abel.

Cornelius Bega.

Aus dem Leben dieſes ſo ſehr beliebten holländiſchen Meiſters iſt außer einigen wenigen Daten faſt gar nichts bekannt; und doch könnte ein geſchickter Erzähler ſelbſt aus dieſem Wenigen eine intereſſante Künſtlernovelle bilden, was wir leider nicht thun dürfen, wenn wir es auch könnten, da ſich dieſe Blätter ſo ſtreng als möglich an das rein Geſchichtliche halten müſſen.

Cornelius war im Jahre 1620 zu Harlem geboren, und der Sohn des Bildhauers Begyn. Er ſcheint aber ſchon in ſeiner Knabenzeit nicht nur zu luſtigen, ſondern wahrſcheinlich auch zu ziemlich ſchlimmen Streichen aufgelegt geweſen zu ſein, denn er lag mit ſeinem Vater beſtändig in Hader, und wurde von dieſem zuletzt gänzlich aus dem Hauſe gejagt. Darum änderte er auch den Namen Begyn in: Bega.

Der ungezogene, aber ſehr talentvolle Burſche wandte ſich jetzt zur Malerei, und ſtellte ſich in die Reihe der „luſtigen Künſtler," zu denen die Oſtade, Steen, Brouwer, Craesbeke und Andere gehörten. Er arbeitete, wenn er mußte, genoß, wo er nur konnte und liebte ein fideles Leben, ohne ſich um die Zukunft, oder um ſeine Geſundheit zu bekümmern. So brachte er es zu einem Alter von vierundvierzig Jahren, als die Peſt in Holland einbrach und das Land mit Schrecken erfüllte.

Allein das hätte ihn, in ſeinem leichten Sinn, wahrſcheinlich wenig beirrt, wenn nicht plötzlich auch ſeine Geliebte von der Peſt ergriffen worden wäre.

Sie wurde nun, gleich allen anderen jener Unglücklichen fortgeſchafft und von Jedermann gemieden. Auch Cornelius ſollte ſie nie wieder ſehen. Dieſer jedoch, hingeriſſen von ſeiner Leidenſchaft, ließ ſich weder von den Aerzten, noch von ſeinen Verwandten zurückhalten, und begab ſich, alle Warnungen verachtend, zu ihr. Schon am nächſten Tage zeigte ſich, daß er das Uebel geerbt habe, und ſo ſtarben Liebender und Geliebte faſt zur gleichen Stunde. (Im Jahre 1664.)

Bega malte nur Scenen aus dem Leben der holländiſchen Bauern. Seine Bilder ſind gewöhnlich klein, haben aber meiſt einen ſchönen Goldton, und ſind oft ſehr fleißig vollendet. Sie wurden ſchon bei ſeinen Lebzeiten gut bezahlt, wie denn ein H. van Root für ein kleines Bild von ihm 512 holländiſche Gulden gab. Bega war auch ein Freund des Radirens und es ſind 35 Blätter von ſeiner Hand bekannt, welche meiſt Bauerngeſellſchaften vorſtellen.

Zu Wien finden ſich folgende Bilder von ihm:

Im k. k. Belvedere:
Eine Bauernſtube mit vier Bauern und zwei Bäuerinnen, bezeichnet mit C. Bega.

In der Gallerie Eſterhazy:
Der Mann, dem aus dem Munde kalt und warm geht.

In der Gallerie Schönborn:
Streitende Bauern. (Das Bild iſt in dem dortigen Cataloge fälſchlich mit „Heemskerk" bezeichnet.)

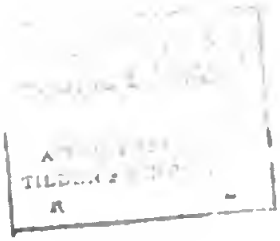
In der k. k. akademiſchen Gallerie:
Zwei Bauern.

In der Gallerie Liechtenſtein:
Ein Mann und eine Frau. Ganz kleines, etwas dunkles Bild. Bezeichnet mit C. Bega.

In der Sammlung Biehler:
Die Kartenſpieler (ſ. d. Folge).

Les Saltimbanques

Digitized by Google



Digitized by Google

Die Kartenspieler.

Gemälde von Cornelius Vega.

(In der Sammlung Biehler.)

Es iſt in dieſem Bilde offenbar ein Sonntagsnachmittag in einer holländiſchen Fiſcherhütte vorgeſtellt, den man, vermuthlich weil draußen ſchlechtes Wetter iſt, mit Kartenſpielen durchzubringen ſucht. Der Theilnehmer an dieſem Spiele ſind Drei, der Zuſchauer Vier, und Einer, der vielleicht ſchon ſein Bischen verlor, ſcheint ſich eben entfernen zu wollen. Die drei Spieler ſind eben am Schluß einer Partie, und die Anweſenden ſcheinen darauf begierig zu ſein, wer eigentlich den letzten Trumpf bieten werde.

Der Eine der Spieler, mit der Gugel oder der einer Schornſteinfegerkappe ähnlichen Mütze auf dem Kopfe, deſſen linke Hand mit den Karten man nicht ſieht, weil der Schenkenjunge davorſteht, ſcheint ſich eben beſinnen zu wollen, was in dem obwaltenden ſchwierigen Fall das Klügſte ſein dürfte. Er hat deshalb auch die Pfeife aus dem Munde genommen, und ſcheint, ſeinem hageren Antlitze zufolge, überhaupt ein etwas grämlicher zweifelnder Menſch zu ſein, weßhalb er auch ſo lange zaudert, die Karte auszugeben.

Der Zweite der Spielenden, ein junger, gar nicht übler Burſche, iſt ſeinerſeits ſchon ganz entſchloſſen, er verbirgt mit ſeiner Linken die von ihm zuletzt auszugebende Karte unter dem Tiſch, was durch ſeine ſchräge Haltung angedeutet wird und hat, mit lächelnder Miene nach dem Zweifler ſehend, ſeine vorletzte Karte mit der Rechten gehoben, um ſie, ſobald der Zaudernde ausſpielt, mit einem kräftigen Schlag auf den Tiſch zu werfen.

Der Dritte iſt ein echter Holländer, dick und phlegmatiſch. Er lehnt in voller Bequemlichkeit auf der Tafel, ſieht aber, da ihn das Spiel dennoch ſehr intereſſirt, gleichfalls erwartend nach dem Unſchlüſſigen hinüber. Dieſe drei Geſtalten ſind ſo gut individualiſirt, wie man dies ſonſt nur ſelten auf kleinen holländiſchen Bildern findet. Von den Zuſehern ſcheint die Frau ebenfalls auf das endliche Erſcheinen der erwarteten Karte neugierig zu ſein. Selbſt der Schenkenjunge, der vielleicht ſchon längſt beauftragt war, die geleerte Blechkanne wieder füllen zu laſſen, ſteht, gefeſſelt von dem hochwichtigen Augenblicke, noch immer an der Tiſchecke und ſchaut. Er iſt eine von

einen nichts weniger als antiken Geſtalten, wie ſie mehre holländiſche und ſpaniſche Meiſter zu malen liebten, der Pfeifenſtummel in dem durchlöcherten Rande ſeines Hutes, die Scheide ohne Meſſer, die Franſen ſeiner Hoſen, vor Allem aber der claſſiſche rechte Aermel ſeines Hemdes, der wirklich — wenn auch in einem anderen Sinne, als bei griechiſchen Draperien — das Nackte durchſcheinen läßt, machen ihn zu einem Weſen, welches von einem jener holländiſchen Meiſter nur mit einer Art von Entzücken betrachtet werden konnte. Deshalb wurde er auch von Cornelius Bega als Hauptfigur mitten in den Vorgrund geſtellt, und zwar in der Weiſe gewiſſer franzöſiſcher Schauſpieler, die dann am ſchönſten zu ſpielen glauben, wenn ſie dem Publicum den Rücken zukehren.

Das Bild iſt ſehr ſchätzenswerth und gehört in Folge der Charakteriſirung der Angeſichter, des wohlthuenden Goldtones und des beſondern Fleißes, mit welchem Köpfe und Hände durchgeführt ſind, zu den beſten Arbeiten Bega's. Es iſt in der unteren linken Ecke mit C. Bega bezeichnet. Daß ſich die Spielenden in einer Fiſcherhütte befinden, wird durch die Angelruthe und das auf einem Geſtelle rückwärts an der Mauer befindliche Netz angedeutet.

Jan van Goyen.

Genannt Josephz (Josephs-Sohn).

Dieſer äußerſt fruchtbare Landſchaftmaler war der Sohn des, als Kunſtfreund und Kenner bekannten Joſeph van Goyen, welcher zu Leyden lebte. Jan wurde hier im Jahre 1596 geboren, und als er in die Jünglingsjahre trat, von ſeinem Vater zu dem Maler C. Schilderpoort in die Schule gegeben. Allein er blieb nicht lange bei dieſem Lehrer, ſondern wanderte zu J. Claes, zu J. de Man, H. Klock und endlich auch zu W. Gerritz, wie es ſcheint, ohne bei irgend einem dieſer Maler das zu finden, was er eigentlich wollte, denn er hatte eine beſondere Vorliebe für die Flachlandſchaften Hollands, und ſchien ſich weniger um Figuren oder Thiere zu kümmern. Als er ſich ſchon eine ziemliche Technik eigen gemacht hatte, unternahm er eine Reiſe nach Frankreich, über deren Erfolg nur wenig bekannt iſt, wie man denn überhaupt von ſeinem perſönlichen Charakter faſt gar nichts aufgezeichnet findet.

Als Goyen wieder nach ſeinem Vaterlande zurückgekehrt war, hatte Iſaias van der Velde durch ſeine Arbeiten bereits großes Aufſehen erregt, weßhalb ſich Jan bewogen fühlte, ſich ihm ſo viel als möglich anzuſchließen. Er arbeitete ſehr fleißig und ſehr ſchnell, ja oft nur etwas zu flüchtig, und begab ſich zuletzt nach dem Haag, wo er beiläufig in ſeinem einundfünfzigſten Jahre (um 1651) ſtarb.

Van Goyen's Bilder ſind leicht kennbar. Er malte am liebſten Kanäle, Teiche und Seehäfen, und bediente ſich zu dem Grün der Bäume und Wieſengründe leider eines zwar anfangs ſchönen, aber äußerſt flüchtigen Blau (Haarlemerblau), welches mit der Zeit abſtarb und nur die damit gemengten Okerfarben zurückließ, weßhalb alle ſeine Bilder (mit höchſt ſeltenen Ausnahmen) braun erſcheinen; ein allbekannter Fall, der es um ſo ſonderbarer erſcheinen läßt, daß Winkelmann in ſeinem Handbuch zur näheren Kenntniß alter und guter Gemälde (S. 71) ſagt: „Goyen's Colorit fällt in's Blauliche.“ Uebrigens mußten Jan's Bilder, bei der Leichtigkeit ſeines Farbenauftrages, als ſie noch neu waren, einen bedeutenden Glanz und Friſche gehabt haben, denn auch die flüchtigſten ſeiner Arbeiten fanden ihre Abnehmer. Da er ſelbſt nicht ſehr gewandt im Figurenmalen war, ſtaffirte oft der luſtige Jan van Steen ſeine Landſchaften,

die dadurch noch mehr Werth erhielten. Bilder von van Goyen, bald mehr bald minder ſchön, finden ſich faſt in allen Sammlungen von Gemälden älterer Meiſter. Weit ſeltener jedoch ſind ſeine Radirungen, von denen nicht mehr als ſieben beſchrieben werden. Die Seltenſte derſelben befindet ſich im Muſeum zu Amſterdam; ſie iſt in ein Achteck eingeſchloſſen und mit den Zeichen des Meiſters und der Jahreszahl 1650 verſehen.

Zu Wien befindet ſich eine verhältnißmäßig ziemlich große Zahl von Bildern des van Goyen, da ſich, wie oben angedeutet, auch Beſitzer von kleineren Sammlungen ſeiner Werke rühmen. In den öffentlichen und bekannteren Gallerien findet man folgende Arbeiten von ſeiner Hand:

Im k. k. Belvedere:

Eine flache Landſchaft ohne Bäume, mit einer verfallenen Planke im Vorgrunde. Die Staffagen ſind von Phillpp Wouwermann, das Bild trägt daher die Monogramme beider Künſtler, nämlich das zuſammengehängte VG. des van Goyen und das halb verſchlungene P. H. S. W. Wouwermanns.

Eine flache kleine Landſchaft mit einer Brücke, an welcher ein Kreuz ſteht.

In der Gallerie Eſterhazy:
Eine Ausſicht auf einen Fluß.
Zwei Landſchaften, Gegenſtücke.

In der k. k. akademiſchen Gallerie:
Eine holländiſche Stadt mit Waſſer umgeben.
Ein Seehafen (ſ. d. Folge).

In der Gallerie Czernin:
Anſicht eines holländiſchen Kanals.

In der Gallerie Schönborn:
Ein ſehr hübſches Flußufer mit langliniger Ferne und trefflicher Luft.

In der jetzt zur Verſteigerung kommenden Sammlung Boronowsky befinden ſich ſechs van Goyen u. ſ. f.

van Goyen pinx. Gem. Gallerie der k.k. Akademie der Künste A. Varin

. Marine .

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Marine.

Gemälde von Jan van Goyen.

(In der k. k. Akademiſchen Gallerie.)

Es kann kaum einen Landſchaftmaler geben, der ſich einfachere Gegenſtände zur Darſtellung wählte, als van Goyen, denn gewöhnlich zieht ſich eine flache, langgedehnte Ferne durch das ganze Bild, und läßt einen großen Raum frei, für die meiſt mit äußerſt vielem Geſchicke angeordnete Luft. Der Vorgrund, manchmal mit Bäumen geſchmückt, manchmal aber auch ganz kahl, wird meiſtens von einem Fluß oder einem Kanal durchzogen, der bei ſeinem ruhigen Fließen das Blau des Himmels oder das Gewölke, oder die Häuſer am Ufer wiederſpiegelt und von Schifflein befahren wird, die ganz behaglich dahingleiten. Nur ſehr ſelten wagte er ſich an Scenen aus dem „Naturleben", wie Carus in ſeinen Briefen über die Landſchaftmalerei ſehr bezeichnend die Kämpfe der Elemente, die Charakteriſirung der Jahreszeiten, den Aufgang oder das Sinken der Sonne mit dem reichen Spiele der Farben u. ſ. w. nennt, und doch haben ſeine, in der Regel nichts weniger als durchgeführten Arbeiten, ein gewiſſes Etwas an ſich, das den Beſchauer unwillkürlich anzieht. Es ſind echt holländiſche Bilder, die gewöhnlich mit einer Art von Behagen, ja oft mit einer Art von Luſtigkeit gemalt erſcheinen. Auch das vorliegende Bild, welches wohl nicht weiter beſchrieben zu werden braucht, hat dieſe eigenthümliche Heiterkeit. Ganz vorzüglich leuchtend iſt aber der Glanz der Luft, und der Vortrag zeigt eine Leichtigkeit, eine Sicherheit in der Führung des Pinſels, und eine Beſtimmtheit deſſen, was der Maler eigentlich malen wollte, daß man das Bild wirklich mit um ſo mehr Vergnügen betrachtet, als es (trotzdem, daß es faſt nur aus Grau und Braun gemalt iſt) gar manches andere größere und farbenreichere Bild ſchlägt. Mit dem, was man „Farbe" nennt, hat es überhaupt, — wie wir ſchon öfter andeuteten — eine eigene Bewandtniß, denn mancher Maler hat ſeine dreißig Farben auf der Palette ſitzen, und miſcht ſich noch obendrein mit dem Spatel eine Schaar von Tinten, während ein Anderer mit wenigen Okerfarben und dem Weiß, das ihm als Licht dienen muß, ohne anderer Miſchungen, als derer mit dem Pinſel zu bedürfen, eben ſo gut, ja vielleicht noch beſſer ſeinen Zweck erreicht. — Der Eine ſpielt auf einem zehnoctavigen Clavier und der Zweite auf einer einzigen tief und wohlklingenden Saite einer Violine. So ſind die Gaben der Künſtler verſchieden, und der verſtändige Kunſtfreund hat das Glück, ſie alle genießen zu können, ohne der Leidens- und Nachtſeite der Kunſt, nämlich einer ſtrengen oder einſeitigen Beurtheilung unterliegen zu müſſen.

Francesco Mazzuoli.

Genannt: il Parmeggianino.

Zu Parma lebten beiläufig im letzten Drittheile des fünfzehnten Jahrhunderts drei Brüder, welche insgesammt Maler waren und den Namen Mazzuoli führten. Der eine hieß Michele, der zweite Piero Jiario und der dritte Filippo; und dieser Dritte war bei weitem der Schwächste, und hatte, theils weil er auf seine Bilder stets ein dreistengeliches Kraut malte, theils weil er die Pflanzen wirklich weit besser darstellte, als Figuren, den Beinamen „dall'erbette" erhalten, aber eben diesem Maler „vom Kräutlein" war es vorbehalten, einen Sohn zu bekommen, der als Künstler allen dreien Mazzuoli*) weit überlegen werden sollte. Dies war Francesco, der von seiner Geburtstadt Parma „il Parmeggianino", und wegen seiner Jugend und anmuthigen Gestalt den Beinamen „il Mazzolino" (das Blumensträußchen) bekam.

Francesco erblickte das Licht der Welt im Jahre 1503 (nach Anderen 1504), und war schon als Knabe so lebhaften und frischen Geistes, daß er Alles sehr leicht auffaßte, und, da er sowohl seinen Vater, als seine beiden Oheime stets an der Staffelei sah, auch sehr früh selbst zu malen begann; wie er denn schon in seinem vierzehnten Jahre eine Taufe Christi entwarf und ausführte. Mit seinem zwanzigsten Jahre war er bereits ein vollkommener Maler und begab sich nach Rom, um dort nach den Werken Rafael's zu studiren, dessen Ruhm damals noch in ungeschmälertem Glanze stand, während er späterhin durch das Treiben der Manieristen getrübt wurde, um erst in neuerer Zeit in vollster Pracht und Würde wieder aufzuleben. Die Studien, welche Francesco nach jenem hohen Meister machte, brachten bald so gute Früchte, daß man behauptete, Rafael's Geist sei auf Parmeggianino übergegangen; eine Ansicht, die wir jedoch nicht theilen können, da Mazzuoli, so wie Correggio u. A. schon zu jenen Malern gehören, welche den Uebergang von den reinen Stylisten zu den vorerwähnten Manieristen bilden. So angenehm Francesco's Jugend dahingeflossen sein mag, so trüb und wechselvoll war sein Mannesalter. Er liebte, wie so mancher Andere, dem eine lebhafte Auffassungsgabe zu Theil

*) Die Kunstgeschichte zählt noch zehn Mazzuoli auf, von denen drei mit Parmeggianino verwandt waren.

ward, die mannigfachſte Abwechslung in der Arbeit, und verſplitterte dadurch einigermaßen ſeine Kräfte; denn bald malte er, bald fertigte er nur Zeichnungen; ein anderesmal radirte und ätzte er, dann legte er ſich wieder auf Muſik, die ihm ſehr viele Zeit koſtete, und endlich ſoll er auch ein ſtarker Verehrer der dazumal in Italien ſehr verbreiteten Alchymie geweſen ſein, wodurch er, wie jeder Andere, der an das Goldmachen glaubte, das Meiſte von Dem einbüßte, was er durch ſeine künſtleriſchen Arbeiten gewann. Allein auch in anderer Beziehung, als in Betreff ſeiner Kunſt, ſcheint er keine entſchiedenen Grundſätze gehabt zu haben, wie ſich nachſtehend finden wird. Nur dann, wenn er eben recht begeiſtert war, konnte er über ſeine Arbeit alles Andere vergeſſen, wie dies z. B. bei der Belagerung und Erſtürmung Rom's durch den Connetable von Bourbon (1527) der Fall war. Francesco hatte nämlich für den Papſt Clemens VII., welcher ihm ſehr wohl wollte, ſchon mehre Bilder gemalt, und arbeitete eben, als jene Belagerung begann, und Alles entflohen war, was entfliehen konnte, an einer Madonna, und zwar mit ſolchem Eifer, daß er weder auf das Getöſe der Geſchütze, noch auf das angſtvolle Gewirre des Volkes achtete; ja als die Franzoſen die Stadt ſchon erſtürmt hatten, und mit der ſchonungsloſen Plünderung das Schreckensgeſchrei der Bedrängten zu ihm herauf erſcholl, malte er noch fort, und zwar ſo lange, bis die franzöſiſchen Soldaten die Thüre ſeines Zimmers einſprengten, welche gewiß nicht wenig erſtaunt waren, mitten in dem gräulichen Getümmel einen Maler zu finden, der, taub für alle jene erſchütternden Vorfälle, gelaſſen an der Staffelei ſaß. Heut zu Tage würden ihm franzöſiſche Soldaten ein Compliment für ſeine künſtleriſche Seelenruhe gemacht haben, im ſechzehnten Jahrhundert waren ſie aber noch nicht ſo weit vorgeſchritten; ſie begnügten ſich übrigens doch mit einigen ſeiner Zeichnungen und ſeinem — Geldbeutel, ſchonten ihn aber in jeder andern Beziehung. Wie es aber zu gehen pflegt, daß Mancher erſt nach überſtandener Gefahr vor der Gefahr ſelbſt erſchrickt, ſo war es auch bei Parmeggianino der Fall, denn er begab ſich, nachdem die Siebenhügelſtadt gefallen war, voll neuer Beſorgniß nach Bologna, wo ihn ein neues Mißgeſchick erwartete; denn einer ſeiner Bekannten, Antonio da Trento, ſtahl ihm alle ſeine Zeichnungen und floh damit aus Italien. Francesco war über dieſen Diebſtahl ſo ärgerlich, daß er von Bologna nach Parma ging, wo er bald mehre Aufträge und unter anderen auch die Bemalung des Gewölbes der Kirche St. Maria della Sloccata erhielt. Er begann die Ausführung dieſes Auftrages mit Eifer, allein, gewohnt ſeinen Künſtlerlaunen zu leben, wurde er der langwierigen Arbeit müde, malte nur den Moſes, Adam und Eva, und einige ſymboliſche Figuren der chriſtlichen Tugenden und entfloh, obgleich er ſchon eine bedeutende Summe vorausgenommen hatte. Unglücklicher Weiſe wurde er auf der Flucht eingeholt und gefangen geſetzt. Da er aber verſprach, Alles getreulich ausführen zu wollen, gab man ihm wieder die Freiheit; er ſah ſich indeſſen kaum wieder auf freiem Fuß, als er neuerdings flüchtete, und zwar nach Caſal Maggiore, wo er (1540) in der Blüthe des Mannesalters, nämlich in ſeinem ſiebenunddreißigſten Jahre, im Elende ſtarb!

So wie Anfangs Rafael, übte ſpäter der eben aufblühende Correggio großen Einfluß auf Parmeggianino, und dieſer ſuchte beſonders das Anmuthige und Süße des Allegri nachzuahmen. Francesco war, wie ſchon bemerkt, überhaupt etwas wandelbar, und ſtrebte bald in dem, bald in Jenem das Geheimniß der Schönheit und der Grazie zu finden. So glaubte er auch einmal, daß das Ideal weiblicher Schönheit in einem langen Halſe beſtünde, und malte dann eine Madonna — jetzt im Palazzo Pitti zu Florenz —, bei welcher der Hals wirklich ſo verlängert iſt,

daß das Bild allgemein unter dem Namen der „Madonna del collo lungo“ bekannt wurde. Wenn nun andere Künstler durch ihre weitere Fortbildung mehre Epochen haben, so mußte das bei dem beweglichen Parmeggianino noch mehr der Fall sein. Man unterscheidet bei ihm auch ganz deutlich drei Reihen von Bildern: die erstere gehört zu den Werken der parmesanischen Schule, in der zweiten Reihe zeigen sich Rafael'sche Einflüsse, und in der dritten schreitet er vom Nachahmer des Correggio fast bis zum Manieristen herab. Nichts destoweniger besaß er ein großes Talent, das bei größerer Stätigkeit sich nicht nur dann und wann, sondern für immer höchst bedeutend entwickelt hätte. Allein bei ihm heißt es in der That: wie im Leben, so in der Kunst; denn so wie manche seiner Bilder sehr durchgebildet und mit allem Fleiße gemalt sind, so finden sich wieder andere, die zwar einerseits das Gepräge einer gewissen Genialität, andererseits aber auch alle Zeichen der Vernachlässigung an sich tragen. Parmeggianino's Bilder sind daher nicht immer gleich zu erkennen, und sehr verschieden im Werthe. Jene Handzeichnungen, welche Antonio von Trient entwendet hatte, waren lange verschollen, dann kamen sie aber durch glücklichen Zufall in die Hände des Grafen von Arundel, und später brachte sie Zanetti an sich, der sie (1743) in hundert Holzschnitten herausgab.

Parmeggianino gilt bei den Italienern als Erfinder der Aetzkunst; allein es ist zu bekannt, daß Albrecht Dürer schon im Jahre 1512, als Francesco noch ein Knabe von neun Jahren war, in Kupfer ätzte, weshalb hier jede weitere Widerlegung von selbst wegfällt. — Ebenso behaupten die italienischen Schriftsteller, daß er der Erfinder der Holzschnitte „in chiaroscuro“, d. h. mit zwei oder drei Platten sei, indessen machen ihm auch diesen Ruhm Albrecht Dürer und Hugo da Carpi streitig. Von seinen eigenhändigen Radirungen kennt man 15 Blätter, unter denen sich die Grablegung Christi besonders auszeichnet. Weitere 28 Blätter sind zweifelhaft.

Zu Wien sind folgende Bilder von Parmeggianino's Hand.

Im k. k. Belvedere:

Der Bogenschnitzer (s. d. Folge).

Die Madonna mit dem Kinde unter einem Baum, daneben die h. Magdalena, ein Chorherr (der Stifter des Bildes), der h. Johannes der Täufer und zwei Engel.

Malatesta Baglioni, Portrait des florentinischen Feldherrn.

In der Gallerie Liechtenstein:

Maria mit dem Christuskinde auf dem Schooße, welches vom kleinen Johannes umarmt wird.

Der Bogenschnitzer.

Gemälde von Francesco Mazzuoli, genannt Parmeggianino.

(Im k. k. Belvedere.)

Der Bogenschnitzer ist ein so bekanntes und so allgemein beliebtes Bild, daß es wohl kaum einer Beschreibung bedürfte; indessen ist es so eigenthümlich in seiner Art, daß wir doch einige Worte über dasselbe sagen wollen. Amor wurde sowohl von griechischen, als von italienischen Meistern stets als ein Knabe von höchstens fünf bis acht Jahren dargestellt, und hatte da noch immer vollkommen kindliche Formen. Es war dieses zwar mit manchen Stellen der Mythe, und besonders mit der Fabel von der Psyche, in einigem Widerstreit, allein es blieb einmal angenommen, und sollte wahrscheinlich eine Verwechselung mit dem mehr als Jüngling vorgestellten Hymen vorbeugen. Parmegglanino wich aber in dem vorliegenden Bilde hiervon ab, und malte kein Kind, sondern einen Knaben, dessen schon schlanker werdende Formen bereits den Uebergang in das frischeste Jünglingsalter bezeichnen. Amor schnitzt mit einem goldverzierten Messer einen neuen Bogen, und sieht dabei etwas schelmisch aus dem Bilde heraus, als wolle er zu erkennen geben, wie man sich vor dieser neuen Waffe zu hüten habe. Sein linker Fuß und das untere Ende des Bogens stehen auf Büchern, als wollte der Künstler dadurch anzeigen, daß die Gelehrsamkeit nicht nur kein Mittel gegen die Liebe biete, sondern daß sie von dem mächtigsten aller Götter auch nicht im mindesten beachtet werde.

Zu den Füßen des Eros zeigt sich noch eine höchst anmuthige heitere Gruppe: Ein geflügelter Amorin, mit braungelocktem Haar, hat ein kleines blondes Mädchen erfaßt, und drückt es so heftig an sich, daß die Kleine zu weinen beginnt; auch scheint er, wie Vasari bemerkt, zu wollen, daß sie mit ihrer Rechten den Eros berühre, wovor sie sich aber fürchtet. (S. d. Note unten.) Parmeggianino gab hiermit ein Abbild männlicher und weiblicher Liebe, indem er besonders das Ungestüme der ersteren darstellte.

Das Bild stammt aus jener Epoche des Meisters, in welcher er, nachdem er erst nach Rafael studirt hatte, sich bereits zu der Lieblichkeit Correggio's hinüberwandte. Die Zeichnung ist sehr rein, die Umrisse sowohl, als die Modellirung sind vollkommen bestimmt und fast

Der Bogenschnitzer

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

ſtyliſirt zu nennen, ja in den Köpfen der beiden Kinder iſt wirklich noch etwas an Rafael Erinnerndes zu finden, während das Angeſicht des Eros ſchon mehr an Correggio mahnt, von dem das Bild in der Färbung jedoch gänzlich abweicht, indem es jener Laſuren entbehrt, welche die Werke Allegri's vor Allen kenntlich machen. Parmeggianino malte dieſes, ſchon in früher Zeit oft copirte Bild — nach den Aufzeichnungen des gleichzeitigen Vaſari*) — für den Cavalier Boiardo, welcher ein ſehr genauer Freund des Mazzuoli war, und der Kunſtkenner Marietta beſaß Parmeggianino's Handzeichnung des Entwurfes davon. Der Kupferſtecher van der Steen, der dieſes Bild ſtach, beging die Unvorſichtigkeit, die er ſich auch bei anderen ſeiner Werke zu ſchulden kommen ließ, und ſchrieb unter ſeinen Stich „Correggio pinxit", und von da an galt das Bild auf dieſe, gegen alle Gemäldekenntniß ſtreitende, Angabe hin, bis in die neueſte Zeit für ein Werk Allegri's.

*) Die betreffende Stelle aus Vaſari iſt für die hiſtoriſche Widerlegung, daß dieſes Bild von Correggio ſei, zu wichtig, als daß ſie nicht hier angeführt werden ſollte. Sie heißt:

»In questo medesimo tempo fece al cavalier Boiardo, geotiluomo parmigiano e suo molto famigliare amico »in un quadro un Cupido che fabbrica di sua mano on arco, a' piè del quale fece due putti, che sedendo »uno piglia l'altro per un braccio, e ridendo vuol che tocchi Cupido con un dito, e quegli che noo vuol »toccarlo, piange, mostrando aver paura di oon cuocersi a fooco dell'amore. — Questo quadro (— heißt es »weiter) è oggi oello Studio del sig. Marc Antonio Cavalca, erede del cavalier Boiardo.«

J. B. van Hove.

Der Name Hove iſt in der Kunſtgeſchichte der Niederlande ſchon lange bekannt und in gutem Klang. Schon die Malerbrüderſchaft des heiligen Lucas — des Schutzpatrons aller Maler — welche ſich in Antwerpen gebildet hatte, zählt in ihrem Verzeichniſſe einen Jacob van Hove auf, der im Jahre 1589 in ſeiner größten Thätigkeit geweſen zu ſein ſcheint. Ein zweiter Hove findet ſich um das Jahr 1610 als Bildnißmaler zu Paris, der dort einen franzöſiſch klingenden Namen annahm, indem er ſich anſtatt „Paul de Hove“ oder „Paul van den Hove“ — Paul vom Hofe — „Paul de la Houe“ ſchrieb. Er war auch zugleich Kupferſtecher und zwar ein ſehr geſchickter, ja der „heilige Zacharias“, welchen er nach Andrea del Sarto ſtach, gehört zu den ſeltneren und geſuchteren Blättern jener Zeit. Der dritte van Hove war 1620 zu Haarlem geboren, widmete ſich gänzlich der Kupferſtecherei und begab ſich nach London, wo er ſehr fleißig arbeitete, die Bildniſſe König Jacob des Zweiten, König Wilhelm des Dritten und viele Porträte ſehr vornehmer Perſonen des engliſchen Hofes ſtach, und nebenbei von den Londoner Buchhändlern auf eine bedeutende Weiſe beſchäftigt wurde. Dieſe drei Künſtler gehören in die ältere Reihe der Hove's. Drei andere fallen aber in die Neuzeit, und zwar finden wir hier zuerſt den Bartolomäus Jan van Hove, welcher 1790 in 's Gravenhaag geboren wurde und ſich vorzüglich der Architekturmalerei widmete, indem er nebſtbei auch Anſichten von Städten darſtellte, welche durch ihr friſches und wahres Colorit noch jetzt bedeutenden Beifall finden. Der Zweite der neueren Hove's gehört — allerdings eine Seltenheit in der bildenden Kunſt — dem Kriegerſtande an. Er war im Jahre 1826 Obriſt-Lieutenant und gab ein ſehr intereſſantes Werk unter dem Titel „Gallerie denkwürdiger Zeitgenoſſen“ heraus, deren Bildniſſe größtentheils von ihm ſelbſt auf Stein gezeichnet wurden, wie er denn überhaupt ſehr viele Verdienſte in Bezug auf die Hebung und Vervollkommnung der Lithographie in ſeinem Vaterlande beſitzt.

Der jüngſte van Hove, der Sohn des vorgenannten Bartolomeus Johannes van Hove, wurde 1814 in 's Gravenhaag geboren und verlegte ſich ſchon ſehr frühzeitig auf die Malerei, indem er anfangs den Weg ſeines Vaters einſchlug und Strandanſichten malte. Bald aber zog ihn die Landſchaftmalerei mehr an als die einfache Vedute, und endlich wanderte er auch hinüber in das Bereich des Figuraliſchen.

Daß die heutigen Künſtler der Niederlande und Hollands eine ſehr große Verehrung für ihre berühmten Vorgänger hegen, die vom 14. Jahrhundert an bis in das 16. die ganze Welt mit ihrem Ruf erfüllten, iſt wohl nicht zu verwundern, und eben aus dieſer Verehrung entſpringen die häufigen neueren Darſtellungen holländiſcher Maler aus dem Leben Rembrandt's, Oſtade's, Brouwers und des luſtigen Wirthes Jan van Steen, welche Bilder durch ihren anziehenden Inhalt und den meiſt geſchmackvollen, weil auf Ton und ſatte Farbe haltenden, Vortrag auch der anſtändigſten Käufer gewiß ſind. Hove's Bilder ſind in Wien noch ziemlich ſelten. Das bekannteſte derſelben befindet ſich in der Sammlung Sr. Excellenz des holländiſchen Geſandten Baron van Heeckeren, und auf der hier nächſtfolgenden Seite iſt die Schilderung desſelben.

Rembrandts Werkstatt

Digitized by Google

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS

Rembrandt's Werkstätte.

Gemälde von J. V. van Hove.

(In der Sammlung Heekeren.)

Das Bild zeigt eigentlich den Vorplatz des Gemaches, in welchem der berühmte Meister arbeitet, und zwar einen Vorplatz in holländischer Manier. Eine Treppe führt zu demselben, über welche ein Knabe heraufkommt. Er trägt ein Tuch und einen Helm, welche vermuthlich als Vorbilder zu dienen haben. Rechts von der Thüre hängt ein Glockenzug herab, dessen Handgriff von einem Rehfuß gebildet wird. Unter demselben steht ganz lakonisch das bedeutsame Wort:

„REMBRANDT"

gekritzelt, welches alle weiteren Ankündigungen und Erläuterungen vollkommen erspart. Links von der Thüre steht ein Tisch mit dem Farbenstein und andere Malergeräthe, und von oben herab hängt eine große Blechlaterne, durch welche des Abends die keineswegs aus Marmorstufen gebaute Treppe erleuchtet wird.

Durch die geöffnete Pforte gewahrt man den Meister, der eben an einem seiner berühmtesten und größten Bilder, an der bekannten Scharwache arbeitet. Er hat seine Pelzmütze auf und ist mehre Schritte zurückgetreten, um die Wirkung dessen zu sehen, was er eben malte, rührt aber mit dem Pinsel auf der Palette umher, um, sobald er sich seinem Werke wieder nähert, gleich wieder einen tüchtigen Strich anbringen zu können.

Hove's Bild ist sehr hübsch gemalt, voll lebhafter, frischer, klarer Farben und von schönem Ton. Mit ganz besonderer Meisterschaft ist der Kopf des Knaben gemalt, der den Helm über die Treppe heraufträgt. Das Bild ist links in der unteren Ecke mit dem Monogramme des Meisters bezeichnet.

Carl Schindler.

Mit dem Leben manches Menſchen, beſonders mit dem Leben manches Künſtlers, ergeht es, wie mit manchem Tage, deſſen Sonne in friedlichſter Schöne über den öſtlichen Horizont heraufſteigt, während ſich im Weſten bereits Wolken zu lagern beginnen, die noch vor dem Mittag den Sieg über das Blau des Himmels erringen und das wohlthätige Licht des herrlichen Tagesgeſtirnes verſchleiern. Auch das Leben Carl Schindlers gleicht einem ſolchen zu früh verbleichenden Tage. Carls Vater, Johann Schindler, war ſelbſt Maler und verſah die Stelle eines Zeichnenlehrers an der Normalſchule zu St. Anna in Wien. Der Knabe zeigte Luſt und Anlage für die Kunſt. Er wurde deshalb in die Elementarſchule der kaiſerlichen Akademie der Künſte gebracht, wo der als Lehrer höchſt ehrenwerthe Profeſſor Carl Gſellhofer große Sorgfalt auf ihn verwendete. Carl entwickelte bald ein ungewöhnliches und eigenthümliches Talent, welches noch mehr dadurch an das Licht gezogen wurde, daß auch Herbſthoffer zu gleicher Zeit mit ihm dieſe Schule beſuchte, der, zum Erſtaunen der übrigen Schüler, mit einemmale Pferde zeichnen konnte, und Reiter und Kämpfe, ohne daß man wußte, wo er es gelernt habe, und wie er ſie ſo ſchnell auf das Papier hinzuwerfen verſtand. Carl ahmte ihm anfangs nach, hatte ihn in Kürze erreicht und endlich ſogar übertroffen, denn er beſaß eine noch lebhaftere Phantaſie und eine raſchere Auffaſſungsgabe. — In dieſer Zeit wurde Peter Fendi mehr und mehr im Publicum beliebt und Schindler, der an deſſen leichtem, dem Aquarell ähnlichen Vortrage Gefallen fand, wählte ihn zu ſeinem Meiſter. Er wich aber in ſoferne von ihm ab, als er weniger Gegenſtände aus dem Leben der Bauern, als Bilder aus dem Leben der Soldaten für ſeine Gemälde wählte. Dieſe fanden großen Anklang, denn keiner der Wiener Maler hatte ſich bisher damit befaßt. Schindler verſtand es ganz beſonders, eben ſo ſehr alle Einzelheiten der militäriſchen Tracht aufzufaſſen und mit eigenthümlicher Nettigkeit wieder zu geben, als auch Scenen aufzufinden, die Jedermann anſprechen mußten, und bei welchen er ſeine Geſchicklichkeit im Charakteriſiren der verſchiedenen Perſonen zu entwickeln vermochte. So z. B. ſein Deſerteur, der in das Bergwirthshaus flüchtete und durch einen Steckbrief erkannt wird, — ſeine Rekrutirung u. ſ. w. Schindler hätte ohne Zweifel eine hohe Stufe in dieſem Fache erreicht, wenn nicht jene düſteren Wolken gekommen wären, von denen wir zu Anfang ſprachen. Seine ſchwächliche Geſundheit, durch ſein angeſtrengtes Arbeiten noch mehr herabgedrückt, ging in

ein Bruſtleiden über, und man rieth ihm in die Waſſerheilanſtalt nach Laab zu gehen, wo er aber, anſtatt zu geneſen, am 22. Auguſt 1842 in ſeinem einundzwanzigſten Jahre ſtarb! — Merkwürdiger Weiſe verſchied ſechs Tage nach ihm auch ſein Meiſter Peter Fendi, deſſen Lieblingsſchüler er war. Auch der Vater Schindlers hatte, wie Carl, welcher der höchſten Blüthe ſeiner Kunſt entgegenging, das Schickſal, gerade zu jener Zeit die Erde zu verlaſſen, in welcher er ſein liebſtes Ziel erreicht hatte, denn er war (1836) eben zum Hofkammermaler ernannt worden, als ihn die Cholera dahinraffte.

Obwohl Schindler zu früh ſtarb, um viele größere Gemälde ausführen zu können, ſo war er doch durch ſeine mannigfaltigen Aquarelle und Zeichnungen, von denen eine nicht unbedeutende Zahl lithographirt wurde, in Wien allgemein bekannt.

In den bekanntern Gemäldeſammlungen Wien's trifft man folgende Bilder von ſeiner Hand.

In der Sammlung Fellner:
Die Aſſentirung.
Der Abſchied des Verurtheilten (ſ. d. Folge).

In der Sammlung Heintl:
Ein Reitervorpoſten.

Im Uebrigen finden ſich verſchiedene ſeiner Gemälde bei einzelnen Kunſtfreunden zerſtreut.

Der Abschied des Verbannten

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Der Abschied des Verurtheilten.

Gemälde von Carl Schindler.

(In der Sammlung Fellner.)

— — Ein sehr düsteres und doch wieder anziehendes Bild. — Ein Soldat, ein Gemeiner, ist hier der Held der Handlung. Der ländlichen Stube zufolge läßt sich schließen, daß man sich ziemlich weit von einer städtischen Kaserne oder von einem anderen militärischen Bau befinde. Der zum letzten Gange Verurtheilte scheint daher seinem Unglücke auf irgend einem Marsch entgegen geeilt zu sein, worauf auch sein von der Sonne tiefgebräuntes Gesicht hindeutet. Vielleicht hat ihn ein rascher Trunk, vielleicht Liebe und Eifersucht zu einer That hingerissen, deren Folgen er nicht überlegte, die bei den strengen Gesetzen des Krieges nur durch eine rasche, unfreiwillige Wanderung in ein anderes und besseres Leben gesühnt werden kann! —

Er steht in der Mitte des Bildes und drückt seine Linke in dem vollsten Schmerze des Abschiedes „für ewig!“, an das glühende Haupt. Seine Augen sind verglast, seine Miene spricht von der tiefsten, bittersten Reue. Der alte Vater hält seine Rechte, während sich die Mutter in unaussprechlicher Wehmuth an die Brust des unseligen Sohnes wirft, den sie nicht wieder umarmen wird! — Ganz erschüttert und gebrochen ist aber sie, die vielleicht die unwillkürliche Ursache des jetzigen Leidens ist — die Geliebte, die wie Vergebung flehend zu den Füßen dessen liegt, der nun, — ein sehr sinniger Zug von Seite des Künstlers — in den Armen seiner theuren Eltern ihrer zu vergessen scheint. — Eben so sinnig, ja sogar tief rührend ist der Gedanke, daß die alte Mutter, wie der am Boden liegende Korb anzeigt, frische Wäsche mitbrachte, damit der arme, arme Sohn noch auf seinem letzten Wege die Wohlthat mütterlicher Sorgfalt empfinde und wenn auch nicht geschmückt, so doch in reinlicher Hülle dem Tod in die Arme sinke.

Jene vier sind die handelnden Personen.

Drei andere sind die betrachtenden.

Mitleidvoll steht die Schildwache auf den bedauerungswürdigen Kameraden, der bisher vielleicht der trefflichste Soldat, vielleicht ein Muster für tausend andere war. Auch der Profoß, der sich im Bewußtsein seiner Würde in den Sessel warf und seinen Hut auf die Erde legte, ist offenbar mehr gerührt als er sein soll oder will, denn er dreht sich in einer eigenthümlichen Verlegenheit

den Schnurrbart. Am gelaſſenſten iſt der greiſe Kapuziner, der am Fenſter ſitzt und vielleicht dadurch kühler wurde, daß er ſchon mehrmals in der Lage war ſolchen, die „bei voller Geſundheit“ ſterben, den letzten Troſt zu ſpenden. Durch das Fenſter aber blickt das Gold des Abends herein, das letzte Abendgold, das dem Verurtheilten noch leuchten ſoll. Die Uhr zeigt fünf. — Noch zwölf Stunden, noch eine Nacht, und von denen, die auf dem Bilde dargeſtellt ſind, iſt nur derjenige von allem Schmerz und allem Leid erlöst, der jetzt den beklagenswerthen Mittelpunct des Gemäldes bildet! —

Schindler hat tief gedacht, tief gefühlt; deshalb machte das Bild, als es auf die Kunſtausſtellung kam auch großen Eindruck, obwohl manche der damaligen Recenſenten gegen die Darſtellung eines ſolchen Gegenſtandes eiferten. Sie erachteten wohl einen prahleriſchen Scävola, der ſich, um ſich als Römer zu zeigen, ſeine Fauſt verbrannte, der Darſtellung durch die Kunſt würdig; aber es kam ihnen nicht in den Sinn, daß auch das Rührende, und fände es ſich ſelbſt in den unterſten Schichten des Volkes, einen wahren äſthetiſchen Werth habe.

Das Bild iſt übrigens mit großer Leichtigkeit und Sicherheit gemalt und gehört ohne Zweifel zu den beſten Leiſtungen des jungen Künſtlers, der in ſeinem Fache in Wien bisher durch keinen anderen erſetzt wurde.

Francesco Hayez.

Zu der Zeit, als David zu Paris mit ſeinen großen Bildern aus der Geſchichte der Römer und Griechen auftrat, als er ſeine „Horatier“, ſeinen „Leonidas“ und derlei antik-heroiſche Gegenſtände malte, wurden die Künſtler faſt aller Länder von dieſer mächtigen Strömung fortgeriſſen. Die Geſchichte des eigenen Vaterlandes, die Thaten und Charaktere des Mittelalters waren vergeſſen, die lebende Natur wurde nicht berückſichtigt; man zeichnete nur nach antiken Statuen und malte nach — Gips. So zu Paris und zu Wien, ſo zu Venedig, Mailand und Rom, denn ſelbſt die Italiener, ſonſt ſo ſtolz auf die Koryphäen ihrer heimiſchen Kunſt, unterlagen der Mode, die ſich von dem tonangebenden Paris aus Bahn brach und herrſchte. Appiani, Cammuccini, Boſſi, u. v. A. waren für Rafael und da Vinci blind geworden und kannten nur Chlamys, Toga und Tunika. Aber zwei italieniſche Maler leiſteten doch Widerſtand, und der eine davon war Minardi zu Rom, der ſich der mittelalterlich-kirchlichen Richtung zuwandte, und der Andere Francesco Hayez zu Mailand, der ſich auf das reiche Gebiet der neueren Geſchichte warf und hierdurch den Ruhm erreichte, der erſte Hiſtorienmaler des heutigen Italiens zu ſein.

Hayez wird gewöhnlich zu den Malern der jetzigen Mailänder Schule gezählt, er gehört aber, beſonders wegen der Färbung ſeiner Bilder und der Führung ſeines Pinſels, zur venetianiſchen Schule, wie er denn auch zu Venedig (1791) geboren wurde und ſeine erſten Studien in der Lagunenſtadt machte. Später begab er ſich nach Rom, wo Canova großen Einfluß auf ihn ausübte, und errang hier an der Academia di San Luca, durch ſein Gemälde „der ſiegende Athlet“, den erſten Preis. Als er dann nach Mailand kam, malte er den Tod des Laokoon (jetzt in der Brera) und gewann auch hier den Sieg über ſeine Mitbewerber um den Preis. Aber von nun an begann er ſich von der David'ſchen Richtung abzuwenden, er ſtudirte die Geſchichte des Mittelalters und vorzüglich jene Italiens, und erregte mit ſeinem Bilde aus der neueren Geſchichte, welches den Grafen Carmagnola vorſtellte, wie ihm ſein Todesurtheil eröffnet wird, ſo unerwartet großen Beifall, daß man ihn gleich darauf zum Profeſſor der Mailänder Akademie ernannte.

Später malte er, eben ſolches Aufſehen erregend, die ſicilianiſche Vesper, dann (1820) den Pietro Roſſi, dem von der venetianiſchen Republik der Befehl über das ganze Heer ertheilt

wird, während ihn seine Gemahlin auf den Knieen bittet, sich nicht in eine so gefährliche Stellung einzulassen. Ferner malte Hayez die unglückliche Maria Stuart in dem Augenblicke, als sie das Schaffot besteigt; dann (1829) den Filippo Maria Visconti, der den gefangenen Königinnen von Navarra und Arragon die Kronen zurückgiebt; ferner: Peter den Einsiedler; die Imelda Lambertazzi; den Foscarini, der die Hand der Valenza Gradenigo zurückweist (1833); Romeo und Julie; Johann von Arragon u. v. A. Ein besonders großes Gemälde mit sehr vielen Figuren ist seine „Quelle Siloah", welche er nach folgenden Versen aus Tasso's „Gerusalemme liberata" (Canto XIII. V. 59) componirte:

„E'l piccol Siloè, che pure è mondo,
Offria cortese ai Franchi il suo tesoro." —

Er malte inzwischen aber auch kirchliche Gegenstände, z. B. die h. Philipp und Jacob, Magdalena in der Wüste u. a. und leistete auch in der Portraitmalerei das Seinige; während er anderseits auch lithographirte und — begeistert von Walter Scott — einen Cyclus von Compositionen aus dessen Roman „Ivanhoe" herausgab (Mailand 1834, 22 Blätter groß Folio).

Die Gemälde von Hayez zeichnen sich durch die Wahrheit der Composition, durch höchst ernste Durchführung, Richtigkeit des Costüms und treue Charakterisirung der Köpfe, ganz besonders aber durch das eigenthümlich klare, tönereiche Colorit aus, welches er, als echter Venetianer bis in das tiefste Helldunkel hinüber zu führen versteht, wodurch selbst die Kernschatten einen gewissen Schimmer erhalten.

Als zum erstenmale ein Bild von Hayez nach Wien kam — es war jenes der beiden Foscari (s. d. Folge) — erregte es ebenfalls große Aufmerksamkeit, und mehre Künstler, besonders Danhauser, sprachen so eifrig über die Art, wie es gemalt sei, daß der Verfasser dieser Zeilen an den Meister, der sich dazumal eben wieder in Rom befand, darüber schrieb und (31. Dec. 1840) eine interessante Antwort erhielt, in welcher Hayez mit außerordentlicher Bescheidenheit sagt, daß er selbst keine Methode seines Malens angeben könne. „Le dico in verità — heißt es — „che non glielo saprei dire, poichè e nel componere e nel dipingere non ho alcuna regola. Io ho adottato soiamente quello, che della verità sola viene imparato, cioè di far quello che ognuno sente, avendo per la sola regola e maestro il vero." — Und als er später von den Lasuren spricht, beruft er sich in dieser Beziehung auf die Werke des Tiziano, Paolo Veronese, Giorgione u. s. w. und bemerkt, daß ein Gemälde, welches keine Lasuren erhalten habe, hart sei und einem mit Farben gedruckten Bilde (una pittura stampata) gleiche. „Io pure," fährt er fort, „faccio tutto senza progetto e solo quando e dove sento il bisogno di fare lo faccio." Die eigenen Worte eines solchen Meisters wie Hayez haben immer ihre kunsthistorische Bedeutung und die hier angeführten Zeilen bezeugen, daß Hayez als ein wahrhaft begabter Künstler, mehr dem Weg seines eigenen Gefühles, als dem einer Methodik oder dem Gange einer gewissen Schule folgt; und eben dadurch erhalten seine Bilder das eigenthümliche Gepräge in Farbe und Ton, durch welche sie sich von den Werken aller andern Meister unterscheiden. Auch über die Dauerhaftigkeit seiner pastos untermalten und mit Lasuren (velature) vollendeten Bilder spricht er in jenem Briefe, und erzählt, daß er (im November 1840) in Capo di Monte, bei Neapel, gewesen sei, und dort ein Bild von seiner Hand gesehen habe, welches er vor vierundzwanzig Jahren gemalt, und welches sich so gut erhalten habe, daß es scheine, als wäre es eben jetzt vollendet worden.

Hayez iſt nunmehr ein Mann von 63 Jahren, aber er arbeitet noch immer mit gleichem Fleiße, gleicher Kraft und gleicher Friſche. Von ſeiner Hand befinden ſich in den Sammlungen Wien's folgende Gemälde.

Im k. k. Belvedere:
Die beiden Foscari (ſ. d. Folge).

In der Sammlung Berolbingen:
Der Doge Gradenigo, ſeine eigene Tochter verurtheilend (ſiehe ſpäter).

In der Sammlung Arthaber:
Eine Epiſode aus dem griechiſchen Freiheitskampfe.

Die beiden Foscari.

Gemälde von Francesco Hayez.

(Im k. k. Belvedere.)

Die Geſchichte der Republik Venedig iſt reich an Stoffen für bildende Kunſt, und zwar weniger an heiteren und freudigen, als an ernſten, tief tragiſchen, ja ſogar verletzenden Scenen; denn der eiſerne Wille des Rathes der Zehn, der ſo oft ſelbſt das Anſehen des Dogen zu nichte machte, der in eherner Rückſichtsloſigkeit ſeinen Weg fortſchritt, kein Opfer ſcheute, und eher Alles rings um ſich vernichtete, als nachgab oder den Gefühlen der Menſchlichkeit huldigte, führte Ereigniſſe herbei, die ſich kaum in irgend einem andern Staate, kaum in einer andern Stadt als in dem berühmten Venedig wiederfinden laſſen.

Auch der alte Francesco Foscari erfuhr, wie groß die Macht der Zehn, und wie bitter ihr Haß ſei. Er hatte ſich durch viele ehrenvolle Kriegsthaten hervorgethan, und wurde deshalb im Jahre 1423 zum Dogen von Venedig erwählt.

Als er dann ſeinen Sohn Jacopo, den er ſehr liebte, mit der ſchönen Tochter des Leonardo Contarini vermählte, gab er der Lagunenſtadt ein großes Feſt. Auf der Piazza di San Marco wurde durch zwei ganze Tage Turnier gehalten, bei dem ſogar der Herzog Sforza von Mailand erſchien, der als Preis ein Stück carmoiſinrothen Atlaſſes, im Werthe von 140 Zechinen, geſpendet hatte, während von Seite des Dogen Foscari ein Stück rothen Sammets, im Werthe von zweihundert Goldzechinen, zu gleichem Zwecke dargeboten war. Durch dieſes prachtvolle Feſt erwachte die Prunkliebe Jacopo's. Er wollte fort und fort in dieſer Höhe ſchweben und ließ ſich, da weder ſein Vermögen, noch das ſeiner jungen Gemahlin ausreichte, in Verbindungen mit hochſtehenden Perſonen des Auslandes ein, ja er nahm, theils um nach ſeiner Weiſe leben zu können, theils um an Anſehen zu gewinnen, Geld und andere koſtbare Geſchenke von dieſen an.

Das war für den Rath der Zehn zu viel. Ein Venetianer, der ſich vom Auslande bezahlen ließ, durfte nicht in der Nähe der Signoria bleiben. Jacopo wurde daher, trotzdem daß er der Sohn, der Liebling des Dogen war, nach Treviſo verbannt.

Die beiden Foscari

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Das Unglück brach aber noch herber herein. Ermolao Donato, einer der furchtbaren Zehnmänner wurde (am 14. Nov. 1450) ermordet vor der Thüre seines Palastes gefunden, und das Entsetzen vor so ungeheuer verwegener That, so wie das Rachegefühl der namenlos beleidigten Signoria kannte keine Grenzen. Sie bot dem Entdecker des Thäters nicht weniger als 25,000 Lire, die Verzeihung jedes andern von ihm allenfalls begangenen Verbrechens und sogar dann vollkommene Befreiung, wenn er selbst zu dem Morde des Senators beigetragen haben sollte. — Es war umsonst, denn es fand sich Niemand, der Aufklärung geben konnte.

Aber die Spione der Republik hatten entdeckt, daß sich an dem Abende des Mordes Oliviero, der Diener des Jacopo Foscari, um den Palast des Donato geschlichen habe, und nun wurzelte sogleich der Verdacht, daß der Sohn des Dogen diesen Diener zum Morde des Senators gedungen habe, und dieser Argwohn wuchs um so mehr, als die Laurer der Signoria ausgespürt hatten, daß jener Oliviero am Tage nach dem Morde aus Venedig entflohen sei.

Auf diese Anzeige hin trat einer der Zehnmänner vor und klagte den Jacopo Foscari förmlich als den Urheber des Mordes an.

Der arme Oliviero wurde unglücklicher Weise gefangen, festgesetzt, und als er standhaft leugnete, hart torquirt; Jacopo mußte sich vor den Rath stellen und erfuhr, als auch er nichts eingestanden hatte, trotz der Würde seines Vaters, dasselbe Schicksal wie sein Diener. Da nun aber die Zehn durch die entschiedene Haltung der beiden Gefangenen zu keinem eigentlichen Rechtsspruch gelangen konnten, wurde Jacopo auf den bloßen Verdacht hin zum zweitenmale und zwar für sein ganzes Leben nach der Canna auf der Insel Candia verbannt.

In der Canna schmachtete der junge Foscari fünf traurige Jahre. Oft sandte er Briefe an seinen Vater, damit sich dieser, der sogenannte „Herrscher" Venedigs, für ihn verwende, aber umsonst; alle seine Bitten, all sein Mühen blieb unbeachtet. Da gelangte er in seiner Sehnsucht, seine Vaterstadt wieder zu sehen, zu dem Entschluß, sich mittelst eines Schreibens an den Herzog von Mailand zu wenden. Der Kaufmann Luigi Bocchetta übernahm es, das Schreiben zu überreichen; allein er war ein schändlicher Verräther, und gab es, anstatt dem Herzog Sforza, an den Rath der Zehn! —

Fast augenblicklich fuhr eine Galeere nach Candia ab, um den dreifachen Verbrecher vor das geheime Tribunal zu Venedig zu bringen; denn für den Rath der Zehn konnte es kein furchtbareres Verbrechen geben, als wenn sich ein Unterthan der Republik, und noch dazu ein bestrafter, an einen Fremden wandte, um von diesem Beistand gegen die Regierung des Vaterlandes zu erbitten.

Jacopo ward wieder vernommen und einer noch strengeren Tortur unterworfen.

Da bekannte er endlich mit thränenden Augen, daß er wohl gedacht habe, daß der Brief in die Hände der Zehnmänner gelangen dürfte, daß ihn aber selbst diese Besorgniß nicht habe abhalten können, ihn fortzusenden, indem er einzig und allein nur deshalb geschrieben, damit ihm, und sei es auch auf die traurigste Art, nur noch einmal im Leben Gelegenheit werde, seinen alten Vater wiederzusehen.

Jedes andere Gericht wäre durch solche Sprache wohl gerührt worden. Die Zehn wurden es nicht. — Sie verdammten den Sohn des Dogen zur Rückkehr in sein voriges Exil und zwar mit dem Bedeuten, daß ihn, sobald er es nur im mindesten wagen würde, sich in irgend einem

Schreiben zu beklagen, ein lebenslanger ſtrenger Kerker erwarte. Aus ganz beſonderer Gnade ward ihm aber gegönnt — ſo viel hatte ſeine kindliche Liebe doch erreicht — ſeinen Vater im Vorübergehen ſehen zu dürfen.

In der Gallerie des Dogenpalaſtes wartete der gefeſſelte unglückſelige Jacopo. Seine Seele war ganz zerknirſcht von ſeinem Geſchick, ſein Körper zermartert von den Qualen der Tortur.

Endlich wankt der greiſe Doge heran. Als er den Sohn mit der abgehärmten Geſtalt und in Ketten erblickt, weicht die Kälte des venetianiſchen Staatsmannes den Gefühlen des Vaters, er vergiſſt, daß Jacopo ein Verbrecher ſei, fällt ſeinem Sohn in die Arme und ſpricht mit der innigſten Theilnahme Worte des Troſtes, des Rathes und der väterlichen Liebe!

Da vermag Jacopo nicht länger ſeinem innern Drange zu widerſtehen. Er wirft ſich vor ſeinen gerührten Vater auf die Kniee und bittet ihn mit gerungenen Händen, er beſchwört ihn mit allem Feuer italieniſcher Rede, daß er ihm ſein Loos erleichtern, ſeine Leiden verkürzen möge, daß er mildernd einwirke auf den Rath der Zehn! —

Aber bei den letzten Worten iſt der Greis plötzlich verändert, es durchzuckt ihn und er ruft: „Nein! Nein, mein Sohn, ſolche Dinge begehre nicht vom Dogen zu Venedig — — gehorche — — gehorche der Signoria!“

Und damit wendet er ſich ab und geht in ſein Gemach. Allein hier angekommen, weichen die mühſam aufrecht erhaltenen Kräfte des Greiſes, und er ſtürzt beſinnungslos zu Boden.

Der arme Jacopo mußte wieder nach der Canna. Er trug ſein Leiden nicht mehr lange. Sein Körper war von den unſäglichen Leiden zerrüttet, er ſiechte und ſtarb.

Einige Jahre ſpäter erkrankte ein gewiſſer Nicolo Erizzo und bat um einen Prieſter, der ihm die Sterbeſacramente ertheile. Dieſem Prieſter beichtete er, daß er es geweſen, der den Bravo gedungen habe, welcher den Ermolao Donato ermordete.

Jacopo war alſo unſchuldig! — —

Der Doge Foscari konnte ſich nicht wieder erholen. Er blieb faſt immer in ſeinem Zimmer und vermied es, die Verſammlungen der Zehn zu beſuchen, die ihn durch ſeinen armen Jacopo, wie es ſchien, abſichtlich kränken wollten. Aber die Zehnmänner waren noch nicht geſättigt, denn ſie führten eine neue Dogenwahl herbei und wählten, am 31. October 1457, den Pasquale Malipiero. Als die Glocken des Campanile von San Marco ertönten, um dem Volke die neue Wahl zu verkünden, ſchlug ihr Klang auch an das Ohr des Greiſes Foscari. Das war zu herb für den alten Mann, das brach ſeine letzten Kräfte, er ſank dahin und verſchied ſchon des andern Tages. Er hatte nicht einmal die Schuldloſigkeit des armen Jacopo erfahren.

Hayez wählte zu ſeinem Bilde den Augenblick, in welchem ſich der alte Doge von ſeinem knieenden Sohne abwendet, um, auf ſeinen Krückenſtock geſtützt, nach ſeinem Gemache zu ſchreiten.

Zur Rechten des alten Foscari befinden ſich die Dogareſſa und die Gemahlin des unſchuldig Verbannten, mit drei Knaben. Jacopo wird von einem rothhaarigen Büttel an der Kette

gehalten. Dieſer Letztere, eine nichts weniger als anziehende Erſcheinung, hat die Mütze abgenommen, aber nicht aus Ehrfurcht vor dem greiſen Herzog, ſondern — ein trefflicher Zug von Seite des Künſtlers — vor dem ſchwarzbärtigen, bleichen Rathsherrn, der in einer Hand den ſchriftlichen Befehl der Zehnmänner hält, und mit dem Daumen der andern auf die zur Abfahrt bereite Galeere zeigt, welche man zwiſchen den Geländerlücken der Gallerie erblickt.

Die übrigen Figuren ſind mehr oder minder theilnehmende Zuſchauer; bei allen aber gewahrt man eine gewiſſe Zurückhaltung oder eine gänzliche Kälte, welche andeutet, daß ſie, in der Furcht vor dem allmächtigen Rath der Zehn, ſelbſt ihr Mitleid für den armen Verbannten zu verleugnen ſtreben. Zeichnung, Farbe und die kühne Ausführung des Bildes ſind meiſterhaft. Ebenſo ſind auch die einzelnen Charaktere durchgebildet. Die intereſſanteſte Geſtalt bleibt aber der bleiche Senator, ein würdiger Repräſentant des Rathes der Zehn.

The holy Family

Digitized by Google

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Digitized by Google

Die heilige Familie.

Gemälde von Tiziano Vecelli.

(Im k. k. Belvedere.)

Unter der namhaften Zahl von den Bildern Tiziano's, welche im k. k. Belvedere aufgestellt sind, dürfte diese heilige Familie wohl das, mit der größten Liebe und der meisten Aufmerksamkeit durchgeführte und am zartesten vollendete Werk dieses Meisters sein. Es erinnert, was den Schmelz und die Glätte der Farbe anbelangt, an den berühmten „Zinsgroschen" zu Dresden, dürfte aber in Beziehung auf die größere Mannigfaltigkeit des Colorit's, so wie in Betreff der reicheren Composition vielleicht noch vorzüglicher sein. Der kleine Johannes, mit der Agnus-Dei-Rolle in der Linken, brachte dem Christuskinde Kirschen und Erdbeeren. Die Mutter des Heilandes hält in ihrer linken Hand einige dieser mit Blumen gemengten Früchte, von denen sich auch welche in den Händchen des darüber erfreuten Jesuskindes zeigen. Von diesen Früchten erhielt das Bild den Namen der „Madonna mit den Kirschen" (Madonna de'cerasi). Neben dem heiligen Kinde befindet sich der h. Joseph und diesem gegenüber der heilige Zacharias. Der Hintergrund wird durch ein herabhängendes Stück rothen, golddurchwirkten Damastes und durch eine blaue von leichten Wölkchen durchzogene Luft gebildet.

Es geht schon aus dem oben Angedeuteten hervor, daß die Art, wie dieses Bild gemalt ist, die höchste Aufmerksamkeit des Beschauers erregt. Durch Nichts wird aber die ungemeine Klarheit des Colorit's der h. Maria und des nackten Jesuskindes übertroffen, denn hier scheint wirklich das Licht gefesselt worden zu sein, und wer die hier zu findenden eben so hellen als warmen und durchsichtigen Farbentöne mit dem Spatel nachzumischen trachtete, würde sich auf einem gewaltigen Irrwege befinden, denn Alles ist durch die zartesten Lasuren und mit dem geschmeidigsten und empfindungsvollsten Strich vollendet. Bei dem geringen Schatten zeigt sich eine so vollkommen plastische Rundung der Formen, daß man, selbst wenn man gründliche Kenntnisse der Technik besitzt, erstaunt vor dieser Malerei steht, die wie aus einem Guß auf die Tafel hingezaubert erscheint. Das Antlitz der h. Maria ist zwar, was Idealität anbelangt, weder mit den echt engelhaften Madonnen-Köpfen eines Fiesole, noch mit den Madonnen eines Rafael in eine Reihe zu stellen,

wie das ſchon aus dem Geſammtweſen der venetianiſchen Schule hervorgeht, die ſich ſtets mehr an das Natürliche zu halten pflegte, aber nichts deſtoweniger liegt in dieſem Kopfe ein Adel und eine Anmuth, wie ſie eben jene Schule nur ſelten aufzuweiſen vermag. Auch die Köpfe des h. Joſeph und des h. Zacharias, der ein violettes, turbanähnlich gewundenes Tuch auf dem grauen Haare trägt, haben gleiche Vollendung und gleichen Adel.

Dieſes vortreffliche Bild, welches in früheren Zeiten in ſchlimmen Händen geweſen ſein mag, iſt urſprünglich auf Leinwand gemalt; wurde aber, vielleicht noch zu Ende des 17. Jahrhunderts auf eine Holztafel geleimt. Auch hatte es eine ziemliche Zahl brauner Flecken, die ebenfalls von einer älteren und ſchlechteren Reſtauration herrührten. Als auf Befehl des allerhöchſten Hofes die allgemeine Reſtauration der Gemälde im k. k. Belvedere vorgenommen wurde, entfernte man dieſe Flecken; allein das Bild war an manchen Stellen doch ſchon ſo angegriffen, daß man es mit einer Glastafel vor jeder Berührung ſchützen mußte. Da dieß Gemälde aber zu werthvoll iſt, als daß man es noch ferner den fortſchreitenden Einflüſſen früherer Mißgriffe überlaſſen konnte, ſo faßte man den Entſchluß, die Malerei gänzlich von dem Ueberzuge abzulöſen. Dieſe Arbeit wurde, unter der einſichtsvollen Leitung des k. k. Galleriedirectors Krafft, von dem als Reſtaurator höchſt ehrenvoll bekannten Kuſtos Engert zur größten Zufriedenheit ausgeführt. Im Frühlinge des Jahres 1854 war die Rückſeite der herabgenommenen Malerei ſichtbar, was jeden Kunſtfreund auf das höchſte intereſſiren mußte, da man daraus erkannte, auf welche Weiſe Tiziano ſeine Gemälde anzufangen pflegte.

Pieter Brueghel.*)

Der Aeltere, genannt der alte Brueghel, der luſtige oder Bauernbrueghel.

Pieter Brueghel iſt der Vormann von neun Malern dieſes Namens, und ſchon deshalb ſollte man hoffen dürfen, doch irgend einige nähere Nachrichten aus ſeinem Leben zu finden, allein es ſieht hier ziemlich mangelhaft aus, und ſelbſt ſein Geburts- und Sterbejahr werden mit Unſicherheit angegeben, da das erſtere auf 1510, oder 1528 und 1530, und das letztere auf 1570 oder 1590 verlegt wird, wobei ſich kein geringerer Unterſchied als der von vollen zwanzig, im Ganzen alſo von vierzig Jahren herausſtellt, ſo daß Pieter eben ſo gut achtzig Jahre als auch nur die Häifte dieſer Zeit gelebt haben könnte. Auch weiß man nicht viel mehr, als daß er in dem bei Breda in Holland gelegenen Dorfe Brueghel geboren wurde und eines Bauers Sohn war. Er lernte zuerſt bei Pieter Koek van Aelſt, heirathete deſſen Tochter und arbeitete dann bei Hieronimus Koek. 1550 reiste er nach Frankreich und Italien, wo er ſehr viele Studien machte. Als er (1551) nach ſeinem Vaterlande zurückgekehrt war, machte er ſich zu Antwerpen anſäſſig und malte, unbeirrt von den Werken, die er in fremden Ländern geſehen hatte, ſeine Bauern und Dorfgeſchichten. Er kann daher in gewiſſen Beziehungen als einer der erſten Gründer der Bamboccianden- und Genremalerei betrachtet werden. Er mag ein echter Holländer und ein ſehr gehäbiger Mann geweſen ſein, denn in allen ſeinen, wenn gleich nicht ſehr harmoniſchen Bildern, weht ein gewiſſes Behagen, ein ſich Gehenlaſſen, das auf den Beſchauer um ſo angenehmer wirkt, als dieſe Bilder oft genug des Drolligen darbieten und von einem in das Breite gehenden Humor zeigen, der in jener Zeit vielleicht gerade um ſo wohlthuender war, als damals in Holland Wirren im Entſtehen waren, die auf lange Zeit hinaus die Gemüther in unruhige Spannung brachten.

Pieter Brueghel, der Aeltere genannt, weil auch einer ſeiner Söhne (Höllenbrueghel) Pieter hieß, liebte es, mit einem guten Freunde als Bauer verkleidet, auf den Dörfern und Marktflecken herumzuſtreifen. Dort ſammelte er Motive und Studien für ſeine Bilder, die er denn auch beſonders bei Kirchfeſten, Hochzeiten und Dorfmeſſen in reichſtem Maße fand. Bei ſolchen Gelegenheiten wußte er ſich bei den Bauern durch zuthunliches Benehmen und allerlei Geſchenke beliebt zu machen, um den Beluſtigungen recht in der Nähe zuſehen zu können.

*) Man findet faſt in allen Werken »Breughel« geſchrieben; dieß iſt aber falſch, denn alle drei Brueghel unterzeichneten ſich »BRVEGHEL« oder »BRUEGEL«. Auch hört man eben ſo unrichtig »Bräugel« ſprechen, anſtatt des richtigen: Brüegel.

Dabei führte Pieter, obgleich er ſich bei allen Feſtlichkeiten äußerſt aufgeräumt und munter zeigte, einen ſehr ordentlichen Wandel und erwarb ſich viel, da ſeine Bilder eine bisher ganz neue Richtung zeigten und deshalb in alle Länder verſchickt wurden. Er malte nebſt den Dorfſcenen, die ihm den Namen „Bauernbrueghel“ zubrachten, auch manchmal Gegenſtände aus der Bibel, brachte aber neben den Hauptfiguren ſtets Geſtalten ſeiner eigenen Zeit an; ein Fehler gegen das Coſtüm, den wir bei allen Malern jener Tage, ſelbſt bei dem großen Albrecht Dürer finden, der aber gerade den ſpäteren Künſtlern ſehr dienlich wird, da dieſe dadurch in den Stand geſetzt werden, hiſtoriſch wahre Trachten jener Epoche aufzufinden. Ein ganz beſonders auffallender Coſtüm- und Zeitfehler Brueghel's, der trotz des ernſten Gegenſtandes wirklich an das Komiſche ſtreift, findet ſich auf einem Bilde im k. k. Belvedere, welches den Zug des Heilandes nach Golgatha darſtellt. Hier ſitzt neben jedem der beiden Schächer, die auf einem Karren geführt werden, Niemand geringerer als ein Franziskanermönch i der dem armen Sünder geiſtlichen Zuſpruch ertheilt! — Das darf man doch eine großartige Naivetät nennen! Und dennoch verletzt es nicht, denn es erſcheint ja die ganze ernſte Scene in's Holländiſche überſetzt, und mochte auf die damaligen Beſchauer gewiß einen lebhafteren und tieferen Eindruck hervorbringen, als wenn Brueghel römiſche Coſtümſtudien vorgeführt hätte.

Indeſſen ſcheint Pieter doch auch einen kleinen Hang zur Satire gehabt zu haben, denn als er auf ſeinem Sterbebette lag, ließ er von ſeiner Frau alle von ihm gemachten, anzüglichen Zeichnungen herbeiſchaffen und auf das gewiſſenhafteſte vor ſeinen Augen verbrennen.

Er hinterließ zwei Söhne Jan und Pieter. Die ganze Reihe der neun Brueghel ſtellt ſich auf folgende Weiſe dar.

1. Pieter Brueghel oder Bauernbrueghel.

Söhne:

2. Pieter Brueghel,
(Höllenbrueghel)
geb. 1559 † 1625.

3. Jan Brueghel,
(Sammetbrueghel oder Blumenbrueghel)
geb. 1569 † 1625.

Sohn:

4. Jan Brueghel.

(Nebenlinie.)

5. Ambros Brueghel,
(malte ſchon 1609 und war von 1653 bis 1670 Director der Antwerpner Akademie).

Söhne (?):

6. Abraham Brueghel,
(genannt Rhyngraf oder der Neapolitaner)
† 1690.

7. Jan Bapt. Brueghel,
(genannt Meleager)
† 1700?

Sohn:

8. Kaſpar Brueghel,
(zweiter Blumenbrueghel).

9. Franz Hieronimus Brueghel,
gleichfalls zu Brueghel, um 1665 geboren.
(Stecher einiger Seeſtücke.)

Von Bauernbrueghel finden ſich folgende Gemälde zu Wien:

Im k. k. Belvedere:

Ein Bauer mit einem Spieße unter einem Baum, auf den ein Knabe klettert.

Der Frühling, durch Spiele holländiſcher Kinder dargeſtellt. Bezeichnet mit BRVEGEL MDLX.

Der Sommer, durch die Ernte dargeſtellt.

Der Herbſt.

Der Winter. — Ein vlämiſches Dorf, in dem Bruegel den bethlehemitiſchen Kindermord in holländiſcher Weiſe anbrachte.

Eine Dorfkirchweihe, bezeichnet mit BRVEGEL MDLIX.

Ein Faſtnachtzug, ebenſo bezeichnet.

Eine Bauernhochzeit.

Eine Dorfkirmes.

Der Bau des Thurmes zu Babel. Bezeichnet mit BRVEGEL, FEC: MCCCCCLXIII.

Der Zug des Heilandes nach Golgatha, bezeichnet mit BRVEGEL MDLXIII. (Alle dieſe Gemälde, mit Ausnahme des erſten, ſind groß und meſſen an fünf Fuß und darüber in der Breite.)

Der Kampf der Juden und Philiſtäer. Bezeichnet mit: I. Buch der Chronick cap. X. BRVEGEL. MCCCCCLXIII.

In der Gallerie Liechtenſtein:

Eine Bauernhochzeit.

In der Gallerie Eſterhazy:

Die Predigt des h. Johannes.

Sechs Blinde fallen in das Waſſer.

Eine Bäuerin wird von vier Lanzknechten überfallen.

Ein holländiſches Dorf im Winter.

Eine Ernte.

Eine Uferlandſchaft.

Eine Uferlandſchaft im Winter (?)

Der Sieg des Todes, ein ſehr merkwürdiges Bild. In der rechten unteren Ecke des Bildes ſind ein Herr und eine Dame von ſpäterer Hand hinzugemalt.

In der k. k. akademiſchen Gallerie:

Die Kreuzigung Chriſti.

In der Sammlung Biehler:

Die vier Blinden (ſiehe d. Folge).

Die Blinden.

Gemälde von Pieter Brueghel dem Aeltern.

(In der Sammlung Biehler.)

Pieter Brueghel malte, wie bekannt, meist Bilder mit sehr vielen Figuren, so daß wir lange Bedenken trugen, welches Bild dieses nicht zu übergehenden Meisters wir für die „Kunstschätze Wien's" wählen sollten, da die Zahl und die geringe Größe seiner Gestalten die Wiedergabe eines solchen Gemäldes im verkleinerten Maaßstabe beinahe unmöglich machten. Durch die Sammlung Biehler wurde unser Zweifel gelöst, und wir bringen hier ein Bildchen, welches halb wehmüthig, halb scherzhaft ist, und dabei einiges von dem Leben in einem holländischen Dorfe zeigt.

— — Alle hier dargestellten Häuser haben Strohdächer, mit Ausnahme des Herren- oder Amthauses, von dessen Zinkengiebel die große, rothe Kirchweihfahne mit der Figur eines Heiligen weht. Die Kirche rückwärts im Dorf ist verschlossen, denn der Gottesdienst ist vorüber, und Jeder ergiebt sich dem, was ihm gefällt. Nahe bei dem Bethause sind zwei Markthütten aufgeschlagen, vor denen sich eine Hauptgruppe des Bildes im lustigen Ringelreihen ergötzt. Nicht so friedlicher Art ist die zweite, im Mittelgrunde befindliche Gruppe neben dem beladenen Karren, wo sich ein rothgekleideter Söldling mit seinem „Bidehander," (dem großen, mit zwei Händen geführten Schwert) den Eingang in ein Haus erzwingen will. Vielleicht war er schon früher einmal da, um der Bewohnerin der Hütte seine süßesten Gefühle zu Füßen zu legen und rannte dann, als ihm männliche Fäuste die Thür wiesen, eilend davon, um seine furchtbare Waffe zu holen. Dieser werden nun zwei nicht minder unliebsame Düngergabeln entgegengehalten, deren Spitzen, wenn auch nicht so breite, doch gewiß tiefere Wunden machen, als das plumpe Schwert. Der Kühnste der Bauern hat den Söldling an der Hand gefaßt, und dieser zieht seinen Leib etwas zurück, da ihm die eine Zackengabel schon ziemlich naherückt. Der Träger der zweiten Gabel, der ebenfalls seine Mannheit und seinen Ingrimm zu zeigen sucht, wird von der Dame des Hauses zurückgehalten, was doch einigen Zweifel aufkommen läßt, ob sie dem Rothgekleideten gänzlich abhold sei. An dem verdorrten Baum, nächst der Hütte, lehnt ein Mann, der für diese stürmische Scene nicht die geringste Theilnahme zeigt; aber das ist kein Wunder, denn er ist zu sehr mit sich selbst beschäftigt, und bedarf in seinem Unwohlsein einer Stütze. Es ist, wie der Flug von Schneegänsen in der halbumflorten Luft

Die Blinden

Digitized by Google

THE NEW Y
PUBLIC L
ASTOR, LE
TILDEN FOUNDATIONS
R L

andeutet, Herbſt, und da mochten die holländiſchen Schiffer eben friſchen Wein gebracht haben, welchem der Mann etwas zu eilfertig zugeſprochen, weshalb er jetzt Reue und Leid empfindet.

Die dritte, die Hauptgruppe, wird von vier Blinden gebildet, die wahrſcheinlich auch zur Dorfkirmſe wollten, um durch Leiern und Betteln etwas zu gewinnen. Sie gingen im Gänſemarſch, das heißt, einer hinter dem andern, und jeder hatte — ähnlich den erwähnten Schneegänſen, die oft ihren Schnabel auf dem Leibe der zunächſt voranfliegenden ruhen laſſen — die Hand auf die Schulter ſeines Vormannes gelegt, während ſich der Erſte von einem braungefleckten Hunde führen ließ. Allein mit einemmale wurde der breite Weg von zwei Bäumen begrenzt, die durch ein Querholz verbunden waren, welches als Schranke dienen ſollte, damit Niemand über den dort befindlichen Abhang hinuntergleite. Die Blinden mußten nun umkehren und das Hündlein den Weg über den Bach ſuchen laſſen. Aber der Weg beſtand nur aus einem ſchmalen Stein, über den wohl der kleine Vierfüßler kommen konnte, den jedoch ein Blinder nicht zu behaupten vermag. Deshalb fiel der Vordermann mit der Leier in den Bach, den Hund an der Leine mit ſich reißend, und droht nun auch den zweiten Blinden nachzuziehen, dem dann vielleicht auch die übrigen folgen müſſen, während der Hund ſchon an das andere Ufer klettert.

Die Darſtellung von Blinden, welche in das Waſſer oder in einen Graben fallen, kömmt bei älteren Meiſtern nicht ſelten vor; Brueghel malte ſie mehrmals und ſchöpfte dieſen Gegenſtand vermuthlich aus dem 39. und 40. Vers des VI. Capitels vom Evangelium Lucas, wo es heißt: „Kann wohl ein Blinder einen Blinden führen? Fallen nicht Beide in die Grube?“ —

Das betreffende Bildchen (auf Holz gemalt, 10 Zoll hoch und eben ſo breit) obwohl in Beziehung auf Zeichnung und Perſpective, wie man allgemein zu ſagen pflegt, etwas „altdeutſch“, iſt ganz beſonders fleißig behandelt, was bei Bauernbrueghel eben nicht immer zu finden iſt. In ihrer Art ganz ausgezeichnet an Farbe, Vollendung und Ausdruck ſind die Köpfe der vier Blinden, deren Geſtalten auch genau den ſchwankenden, weichen und unſicheren Gang ſolcher Leute zeigen, die ſich nur durch Taſten forthelfen können.

Valenzia Gradenigo

Digitized by Google

THE NEW Y
PUBLIC L
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Digitized by Google

Valenzia Gradenigo.

Gemälde von Francesco Hayez.

(In der Sammlung des Grafen von Beroldingen.)

In Beziehung auf unbesiegbare, allen Leiden widerstehende Treue und Anhänglichkeit der Frauen haben wir Deutsche die Legende der heiligen Genoveva, die Engländer rühmen sich ihrer Grizzel (Griseldis), und andere Völker besitzen gleichfalls ihre Geschichten und Sagen von Frauen, die lieber alle Seelenmartern ertrugen, als auch nur im Mindesten von dem Pfade der vollendetsten Tugend abwichen. Für die Venetianer steht aber in dieser Beziehung Niemand höher, als Valenzia, die Tochter des finstern und strengen Gradenigo, Senators der einst so mächtigen und weitgebietenden Lagunenstadt.

Die Geschichte dieser Valenzia mag vielleicht Manchem unserer Leser unbekannt sein, weßhalb wir uns hier erlauben wollen, eine Skizze davon zu geben, die, wenn auch nicht den männlichen Theil derer, die dies Buch zur Hand nehmen, aber um so wahrscheinlicher den schönern und zarter fühlenden Theil derselben interessiren dürfte, da das mildere Geschlecht ja stets so großen Antheil an den Schicksalen seiner Leiden- und Freudengenossinnen nimmt.

Valenzia war also die Tochter des Senators Gradenigo, und somit auch eine der ersten Damen von Venedig. Daß sie eine ungewöhnliche Schönheit besaß, versteht sich wohl von selbst, denn sonst könnte sie keine so berühmte Heldin geworden sein. Eines aber zeichnete sie ganz besonders aus, und das war ihr, bei Italienerinnen äußerst seltenes, hellblondes Haar, welches, in den herrlichsten Wellenlinien über den üppigen Nacken fallend, bis über die Knie hinabreichte, und den Beschauer sowohl durch den lichthellen Glanz, als durch seine ungewöhnliche Fülle überraschte.

Sich eine Italienerin von neunzehn Jahren, und besonders eine Venetianerin, ohne Liebe, und zwar ohne geheime Liebe zu denken, grenzt an das Bereich der Unmöglichkeit, und auch Valenzia hatte ihre stolze, jungfräuliche Selbständigkeit schon in so weit vergessen, daß sich ihr Herz

dem jungen Patricier Leonardo entgegen neigte, den ſie jedoch nicht anders als am dritten Orte, und zwar im Polazzo des Antonio Foscarini, eines Freundes des Leonardo, ſehen und ſprechen konnte.

Da Foscarini einmal der Vertraute des Leonardo war, mußte er, obwohl dieſer aus Zartgefühl den Namen ſeiner Dame ſorgfältig verſchwieg, auch viele Lobpreiſungen ihrer Schönheit und das endloſe Lob ihrer göttergleichen, blonden Haare anhören, ſo daß er unwillkürlich dachte, es möge eben in dieſen ſo ſeltenen blonden Locken ein beſonderer Zauber liegen, denn keine der prachtvollſten Damen Venedig's war bisher im Stande geweſen, ſeinem Buſenfreund Leonardo auch nur die mindeſte Theilnahme einzuflößen. Antonio machte ſich alſo ein ganz eigenes Bild von dieſen weit herabwallenden hellen Locken, und würde das Antitz der Donna vielleicht gerne mit eigenen Augen geſehen haben, wenn dieſe überhaupt vor jemand Anderm, als vor Leonardo den Schleier gelüftet hätte. Indeſſen ging die geheime Liebesgeſchichte eine Zeit hindurch ohne Störung ihren Gang.

Mit einem Male jedoch — wer weiß es nicht, welche mannigfachen Triebfedern und verborgenen Gewalten zu jener Zeit in Venedig zu wirken pflegten! — mit einem Male war Leonardo verſchwunden, und wenige Toge, nachdem er vermißt wurde, fand man ſeinen Leichnam mit einer tiefen Wunde in der Bruſt in einem der vielen Kanäle, von denen die Paläſte der venetianiſchen Großen umſpült werden. Der Schmerz Valenzia's war grenzenlos und ſtürmiſch. Tiefer und andauernder war aber der des Freundes, der voll Entſetzen vor dem blutigen Körper ſtand und den Meuchelmord als ein Werk der Eiferſucht betrachtete, indem er ausrief: „Leonardo, Leonardo, daran ſind die blonden Locken ſchuld!“ — Antonio wollte auch von dieſer Stunde an nichts mehr hören von Mädchen mit blondem Haare; er verachtete die Damen, die ſich nach damaliger Sitte ihre dunklen Haare durch eine Beize blond färbten, blieb für immer verſtimmt und mißmuthig, und wurde bald allemein bekannt als:

„Il fiero odiator del crin biondo.“

Seine Verwandten wollten ihn zerſtreuen, und drangen darauf, daß er eine edle Venetianerin zur Gemahlin nehme. Sie führten ihn, der als einer der wohlgeſtaltetſten Männer galt und durch ſeine Freundestreue die Bewunderung der ganzen Damenwelt auf ſich gezogen hatte, bald in dieſe bald in jene Geſellſchaft, um ihn allgemach in die Garne des kleinen gefürchteten Gottes zu locken, deſſen Pfeile unter der ſüdlicheren Sonne noch ſchneller treffen, als bei uns. Allein alle Bemühungen blieben vergebens. Endlich verband ſich der alte Foscarini mit dem Senotor Gradenigo; die Vermählung Antonio's mit Valenzia wurde als unwiderrufliche Familienangelegenheit, wo nicht als eigentliche Staatsſache betrochtet, gegen welche die Betreffenden keine Einſprache wagen durften, und der Tag der Hochzeit wurde beſtimmt.

Valenzia, die nach dem Morde Leonardo's die Idee gefaßt hatte, in ein Kloſter zu gehen, aber an der Ausführung dieſes Gedankens durch den ſtarren Willen ihres Vaters gehemmt wurde, ergab ſich mit Demuth in ihr Geſchick, denn unter allen Männern, die ihr aufgedrungen werden konnten, war Antonio der ſchönſte, der edelſte; er hatte überdies noch den unerreichbaren Vortheil, daß er der wärmſte Freund ihrer erſten Liebe war, und ſie träumte ſich durch ſeine milde Nähe geſchützt vor allen Unbilden einer bisher nur zu tief gefühlten väterlichen Knechtſchoft. Doch kannte

Digitized by Google

auch ſie ſeine Abneigung gegen blondes Haar und erbot ſich daher, daß ſie ſich erſt am Tage der Hochzeit entſchleiern dürfe.

Auch Antonio hatte weder gegen die Vermählung, noch gegen die erwähnte Bedingniß etwas einzuwenden, ja er nahm die ganze Sache ziemlich gleichgültig hin, bis er ſich, nach mehren Geſprächen mit ſeiner verſchleierten Braut, von ihrem Geiſte und ihrer Bildung ſtärker und ſtärker angezogen fühlte, während Valenzia mit echt hingebender Weiblichkeit ihr Herz zum zweitenmale und mit weit tieferen Gefühlen als früher verſchenkte.

So kam der Tag der Vermählung unter ganz annehmlichen Umſtänden heran. Aber in dem Augenblicke, in welchem ſich die unglückliche Valenzia, die ſich ſchon am Ziele aller ihrer Wünſche ſah, entſchleierte, entflammte Antonio's Zorn: „Sie hat mich getäuſcht!“ rief er, „ſie hat mich betrogen, ſie wußte, wie alle Anderen, daß ich nie und nimmer ein Weib mit blondem Haare heimführen werde.“ — Und im vollſten Ausbruche italieniſcher Lebhaftigkeit brach er ſich Bahn durch die verſammelte Menge von Verwandten und Bekannten, ohne die einer Ohnmacht nahe Valenzia zu beachten, — ohne dem ſtolzen, jetzt bis in das innerſte Mark verletzten Senator Gradenigo einen Blick zuzuwenden. — Daß die Häuſer Foscarini und Gradenigo von da an gleich den Montecchi und Capuletti in tödtlicher, ſich ſogar auf die Dienerſchaft erſtreckender Feindſchaft lebten, iſt weltbekannt. Nur Valenzia konnte ihrem Gegner nicht gram werden, ſie fühlte, daß ſie durch ihre Verſchleierung gefehlt hatte, und ihr Leid um dieſen zweiten Verlorenen war daher weit größer, als das um Leonardo.

Der alte Gradenigo raſtete indeſſen nicht, um ſich an Antonio zu rächen und ihm Fallen zu ſtellen. Allein er konnte nichts Anderes, als die Entfernung des jungen Foscarini bezwecken, und ſelbſt dieſes gelang ihm nur auf eine für Antonio höchſt ehrenvolle Weiſe, indem dieſer als Geſandter nach Frankreich geſchickt wurde.

Vier Jahre war Antonio abweſend. Aber bei ſeiner Rückkunft war des Gradenigo Groll nicht verraucht. Der Alte hatte es im Gegentheile dahin gebracht, daß Antonio vor den Rath der Drei gefordert wurde, um ſich darüber zu rechtfertigen, daß er den Befehlen des Rathes nicht gehorcht, — daß er die Gunſt des Pöbels geſucht und dem verbannten Vendramin Aufenthalt gegeben habe. Antonio's kühne Reden und die Hinweiſungen auf das, was er bereits für das Vaterland gethan habe, waren mächtig genug, jene Anſchuldigungen in Nichts aufzulöſen. Allein ſein Feind ruhte nicht, ihm den Aufenthalt in Venedig zu verbittern, und nur die Warnungen, die ihm von einem geheimen Freunde zukamen, bewirkten, daß er allen Schlingen auszuweichen vermochte. Dieſer geheime Freund war niemand Anderer, als die edle und treue Valenzia, die wie ein Schutzengel über ihn wachte, und ſelbſt dann noch ihrer Rolle treu blieb, als Antonio ein Liebesverhältniß mit einer vornehmen Spanierin — Einige ſagen mit der Tochter des Geſandten von Madrid — anknüpfte. Das war ein erwünſchter Fall für den alten Gradenigo, der nun den Foscarini eines geheimen Bündniſſes mit einer auswärtigen Macht anklagen und ſeine Gefangennehmung bewerkſtelligen konnte. Wohl warnte auch diesmal Valenzia. Sie hatte ſogar, dem hohen Senat zum Trotz, Antonio's Flucht angeordnet, allein dieſer war zu ſtolz, um ſich vor Ungerechtigkeit zu bergen; er zauderte und wurde in Ketten nach den Gefängniſſen des Palazzo Ducale gebracht, wo ihn nun, den alten Geſetzen Venedigs zufolge, ein ſchnelles Verhör und ein noch raſcherer Tod erwartete.

Aber auch in die unterseeischen Grüfte des Dogenpalastes wußte Valenzia zu dringen, Gold und Bitten brachen ihr die Bahn, und der Aufseher, den sie gewonnen hatte, machte sich mit ihr in tiefer Mitternacht auf den Weg nach dem ewig dunklen, ewig feuchten Kerker Antonio's. Ihr Herz pochte laut, theils vor dem Bewußtsein des ungeheuren Wagnisses, das sie sich gegen die Befehle des Senates erlaubte, theils vor Freude, dem Geliebten in der höchsten Noth Rettung bringen zu können. Allein ihr Begleiter war ein echter Diener der Republik. Er schloß eines der Gefängnisse auf, hieß die entzückte Valenzia eintreten und — schlug die Thür hinter ihr zu, die er mit höhnender Hast verriegelte und versperrte. — Valenzia war nun selbst eine Gefangene.

Mit dem Grauen des Tages wurde sie, die für ihr Vorhaben die Tracht einer Nonne gewählt hatte, vor den Rath der Drei geführt. Da saß ihr Vater mit den andern beiden Senatoren, und am Fenster befand sich der Notar, der den Auftrag hatte, jedes verfängliche Wort der fast bis zum Tode Erschreckten aufzuzeichnen. Als sie eingetreten war, erhob sich der alte Gradenigo mit dem Ausdrucke des mächtigsten Grimmes und rief: „Also du bist seine Beschützerin, du, die er vor aller Welt mit Verachtung überhäufte? Du warst es, die mir insgeheim überall in den Weg trat? Du bist es, die es wagt, selbst dem hohen Senat Venedigs zu trotzen? Ich erkenne dich nicht mehr als meine Tochter, deine Verbrechen sind so grenzenlos, als — mein ewiger väterlicher Fluch!“ — —

Das war nach der, schon in Schrecken verlebten Nacht zu viel für die tief empfindende Valenzia. Eine Ohnmacht umschleierte ihre Sinne, und unbewußt sank sie in die Arme ihres Verräthers, der sie auch in den Saal der Drei geführt hatte.

Aber selbst dieser Verräther wurde durch die Grausamkeit des Alten erschüttert. „Herr,“ rief er ihm zu, indem er darauf bedacht nahm, daß sich die Arme nicht an dem Steinpflaster verletzte, „Herr, Ihr seid hier um des Staates willen, nicht aber Euren persönlichen Groll an Eurer eigenen Tochter auszulassen, Ihr seid der Vertreter der Gerechtigkeit, aber Ihr habt keine Vollmacht, Euer eigenes Kind zu verfluchen!“

Eine so kühne Rede des letzten Knechtes der Republik verfehlte selbst bei den eiskalten Senatoren ihre Wirkung nicht, sie sahen stumm vor sich hin, und der alte Gradenigo senkte das Haupt und schlich zu seinem Stuhle zurück. — Das Verhör begann dann in regelmäßiger Weise.

Dieser letzte Moment ist es, welchen Hayez für sein Bild erwählte, das nun wohl keiner weiteren Erläuterung bedarf, und unstreitig zu den besten Werken dieses Meisters gehört, indem es eben so schön componirt ist, als es alle Wünsche in Beziehung auf Farbe, Ton und Beleuchtung erfüllt, und sich eines männlichen, einfachen und höchst sicheren Vortrages erfreut.

Unsere freundlichen Leserinnen wünschten nun wohl auch etwas über den Ausgang der Geschichte der edlen Valenzia zu hören; sie können sich aber bei der damaligen Verfassung Venedigs wohl denken, daß an keine Begnadigung zu denken war, und Valenzia als Opfer ihrer Treue fallen mußte. Indessen können wir zum Troste Aller noch Folgendes bemerken: Wir hatten, wie bei der Beschreibung des Bildes der „beiden Foscari“, die Idee, den historischen Grund des Gemäldes auf wissenschaftlichem Wege zu erörtern, und schlugen deshalb alle uns zu Gebote stehenden Werke mit großem Eifer nach; allein wir fanden nur eine Anna Gradenigo oder Gradonigo, welche wir jedoch mit dem Bilde des Hayez nicht in Vereinbarung zu bringen

Digitized by Google

vermochten. Da aber Ausdauer faſt immer zum Ziele führt, und uns das alte Sprüchwort: „Wer ſucht, der findet", feſt vor Augen ſchwebte, ſtießen wir doch endlich auf ein Buch, welches uns die nöthigen Andeutungen bardot, das aber leider kein hiſtoriſches Werk, ſondern ein franzöſiſcher Roman iſt, der beiläufig um das Jahr 1644 bis 1650 geſchrieben wurde. Die Leiden der Valenzia ſind daher, wie wir ſelbſt mit Bedauern eingeſtehen müſſen, eine Dichtung, die jedoch immer ergreifend genug war, einen Meiſter wie Hayez zu einem vortrefflichen Gemälde zu begeiſtern.

Houbracken eben ſpricht), folgte Pieter de Hooghe, der in dem Malen von Gemächern ausgezeichnet war, in denen er Geſellſchaften von Herren und Jungfrauen anbrachte. Er hatte einige Zeit bei dem berühmten Niklas Berghem gelernt, und zwar zugleich mit Jacob Ugteroelt, und begnügte ſich, Geſellſchaften natürlich und mit großem Fleiße u. ſ. w. zu ſchildern, ohne viel Perſpective zu ſeinen Arbeiten zu gebrauchen und der geometriſchen Richtigkeit eine beſondere Aufmerkſamkeit zu ſchenken."

Gegen Unmögliches läßt ſich nicht ankämpfen, daher auch wir nicht eher ausführlichere Nachrichten über de Hooghe's Leben und Wirken bringen können, als irgend ein glücklicher Kunſtforſcher Holland's neue und ſichere Quellen entdeckt, und klaren Aufſchluß über einen Meiſter gibt, deſſen Gemälde überhaupt nicht zu den häufigſten gehören, und, trotz der Einfachheit in der Wahl ſeiner Gegenſtände, doch dadurch einen bedeutenden Werth erhalten, daß ſie nicht nur naturgetreu und ſehr durchgeführt ſind, ſondern oft durch einen einfallenden Lichtſtrahl oder durch Reflectirungen des Lichtes einen eigenthümlichen poetiſchen Reiz bekommen. Hooghe verwendete gleich van Dyk meiſt große Sorgfalt auf die Hände ſeiner Figuren. Seine ſchöneren Bilder werden theuer verkauft, wie denn Sir Robert Peel 1825 eine Frau in einem ſchwarzen Kleide, einfache Rückenfigur, um 945 Pfund Sterling an ſich brachte, und in der Gemäldeverſteigerung zu Paris am 14. December 1854 ein „Binnenhous" um 5450 Francs angekauft wurde.

Zu Wien befinden ſich unſeres Wiſſens nur drei echte Gemälde von Pieter de Hooghe und zwar:

In der Gallerie Czernin:
Die Malerwerkſtätte (ſ. d. Folge).

In der Sammlung Biehler:
Ein Gemach mit Waffen und Stoffen, in welches ein Knabe hereinſchreitet, und

Im Beſitze der Fräulein von Clerk:
Ein tapezirtes Gemach, mit einem Herrn und einer Dame.

Peter de Hooghe pinx.

Die Malerwerkstatte

Studio d'un Pittore

Verlag der Kunst-Anstalt des Oesterr. Lloyd in Triest

Digitized by Google

Die Malerwerkstätte.

Gemälde von Pieter de Hooghe.

(In der Gallerie Czernin.)

Wenn man dieſes ausgezeichnet fleißig und dabei doch männlich gemalte Bild länger betrachtet, ſo verfällt man, wir haben dies an mehren aufmerkſamen Beſuchern der Gallerie Czernin, ſo wie an uns ſelbſt wahrgenommen, nach und nach in ein Stillſchweigen, gewiſſermaßen als wollte man die Ruhe, die in dem Atelier des reinlichen und ſorgſamen holländiſchen Meiſters herrſcht, nicht ſtören, damit auch er in ſeiner Arbeit nicht irre werde. Der Maler, wahrſcheinlich Pieter de Hooghe ſelbſt, mit ſeinem Barett auf dem Kopfe und ſeinen licht und dunkel geſtreiften Plüſchhoſen, kehrt, auf ſeinem Stuhle ſitzend, dem Beſchauer den Rücken zu, und malt an einer Göttin des Ruhmes. Seine Frau, mit Lorbeer bekränzt, dient ihm als Modell, und auf ihrem Antlitz zeigt ſich jene eigenthümliche Ruhe, die nur Denjenigen eigen wird, die ſchon öfter Gelegenheit hatten, ſich in jener Art von Geduld zu üben, die ein Maler von ſeinem Modelle fordert, welcher hier überdies ein holländiſcher iſt, der in ſeinem Phlegma wohl nicht auf den Gedanken kommt, daß Jenem, auch bei dem langſamſten Auftragen der Farben, die Zeit nur im mindeſten lang werden könne. Man bedauert faſt die junge Frau, die da ſo unbeweglich ſtehen muß; und doch denkt man daran, wie ſehr der langſam vorgehende Maler, der ſich nur vollſtändig gekleidet vor ſeine Staffelei ſetzt, erſchrecken würde, wenn eine unvorhergeſehene Bewegung die Falten des Gewandes der improviſirten Ruhmesgöttin plötzlich veränderte und die bisherigen Bemühungen des Meiſters zu nichte machte, wodurch denn auch das arme Modell gezwungen würde, von vorne anzufangen. Ruhe iſt es überhaupt, die in dieſem Gemälde vorwaltet, und daher, wie wir ſchon oben andeuteten, auf den Beſchauer zurück wirkt. Das Licht iſt vollkommen geſperrt, und daher auch die Haltung eine durchaus ruhige. Die Details aber ſind trotz der Ruhe, die bei vielen Malern durch Vernachläſſigung des Einzelnen hervorgebracht oder erzwungen wird, vollkommen ausgeführt, und zeugen eben ſowohl von der Ausdauer des Künſtlers, als davon, daß die Ausführung ſein Impaſto und ſeinen feſten Pinſelzug nicht zu überwältigen vermochte. Das Bild iſt, beſonders in Beziehung auf die zu Wien vorhandenen Werke dieſes Meiſters, ganz ausgezeichnet und gehört ohne Zweifel überhaupt zu den ſchönſten Producten des Pieter de Hooghe. Wir erinnern uns wenigſtens nicht, irgendwo ein ſchöneres geſehen zu haben; es müßte denn ſein, daß in England, wo ſo Manches im Privatbeſitze vergraben liegt, noch etwas Beſſeres von der Hand dieſes Künſtlers aufzufinden wäre.

Jan Beeldemacker.

Da es die Hauptaufgabe unſeres Werkes iſt, nicht nur die bekannten und bereits anderweitig abgebildeten Hauptgemälde der Sammlungen Wien's vorzuführen, ſondern auch bisher weniger allgemein gekannte Gemälde oder Werke ſehr ſeltener Meiſter zu bringen, ſo ergreifen wir die Gelegenheit, hier das unſeres Wiſſens einzige zu Wien befindliche Bild von Beeldemacker's Hand unſeren Leſern im Stahlſtiche mitzutheilen.

Jan Beeldemacker gehört zu jenen Meiſtern, die man in ihrer Art ſehr rühmt, über deren Leben aber, durch Zufall oder durch Nachläſſigkeit, faſt gar nichts bekannt iſt. Seldſt Nagler's zweiundzwanzigbändiges Künſtlerlexikon, welches ſonſt doch ſo ausführlich iſt, ſagt nichts von ihm, als daß er ſehr geachtet war, daß er ſehr viele Wandgemälde fertigte, und daß aus dieſem Grunde ſeine Oelgemälde zu den äußerſt ſeltenen gehören. Auch Zanni in ſeinem Verzeichniß der Künſtler nennt nur Beeldemacker's Namen, fügt demſelben aber, in der Rubrik über die Geſchicklichkeit jedes Meiſters, ein B. B., das iſt: bene benissimo bei, wodurch ſich alſo ergibt, daß Beeldemacker, obwohl einer der am wenigſten gekannten, doch ein beſonders ſchätzbarer Maler der niederländiſchen Schule ſei. Der „ſchäckernde Jäger" (ſ. d. folgende Blatt) iſt das erſte Bild dieſes Meiſters, welches dem Verfaſſer dieſer Zeilen, der doch von ſeiner Knabenzeit an Gelegenheit hatte, ungewöhnlich viele Gemälde aller Schulen zu ſehen, vor Augen kam. Ehemals galt es für einen „Weeniz", ohne daß man ſich die Mühe genommen hätte den Namen zu unterſuchen, der in der linken Unterecke des Bildes, mit alter Farbe und von der Hand des Meiſters geſchrieben ſteht. Erſt die eigene Unterſuchung unter der Theilnahme des Beſitzers des Bildes, brachte den Namen zu vollkommener Klarheit, und ſo wurde aus einem zweifelhaften Weeniz ein unbeſtreitbares Werk Beeldemacker's. Wir haben oben den Ausdruck: „mit alter Farbe" gebraucht, und glauben, daß es unſeren bilderliebenden Leſern nicht unintereſſant ſein wird zu erfahren, daß zu den vielen Täuſchungen, deren ſich manche Bilderhändler bedienen, um ungeübte Kunſtliebhaber zu locken und zu betrügen, auch der gehört, daß man an einer paſſenden Stelle eines alten Bildes den Firniß wegnimmt, den Namen des fingirten Meiſters mit dunkler Farbe darauf ſchreibt, und wieder einen etwas gebräunten Firniß darüberzieht. Allein dieſer Trug

iſt ſo leicht durch ein Gemenge von Terpentinöl und Weingeiſt hinwegzuſchaffen, daß dieſe Herren auf etwas Ausdauernderes ſinnen mußten. Sie ließen daher den bekannten Namenszug eines berühmten Meiſters (z. B. wie wir ſelbſt ſahen, den J. J. Ruisdael's) genau von Draht nachflechten, machten dieſen glühend und brannten den Namen in das Gemälde ein. Eine ſolche Aufſchrift konnte freilich weder mit Terpentin noch mit Aether weggeputzt werden, allein der Kenner entdeckt den Betrug doch, denn ein ſolcher eingebrannter Name ſteht nicht flach, ſondern mit aufgetriebenen Rändern auf dem Bilde, weil ſich die alte Farbe durch die Hitze aufbläht.

Beeldemacker malte viele große Landſchaften mit Figuren und Thieren, oder Jagdſtücke, und war beſonders geſchickt in der Darſtellung von Hunden. Seine Bilder haben alle einen warmen und tiefen Ton und ſind mit fertiger Hand und einer gewiſſen Eleganz gemalt. Er hatte einen Sohn, welcher ähnliche Gegenſtände, aber mit minderem Glücke darſtellte.

Jan Heidemacker pinx. Gem. Gallerie Richter W. Wilthoeft sc.

Der schäkernde Jäger

Il Cacciatore vagheggino

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

R L

Digitized by Google

Der ſchäckernde Jäger.

Gemälde von Jan Beeldemacker.

(In der Sammlung Biehler.)

Der Stoff dieſes Bildes iſt ganz heiterer Art. Eine Jägerdirne, nichts weniger als eine große Schönheit, brachte einen Kübel mit dem Brei für die Jagdhunde in den Wald hinaus. Der junge Mynheer iſt zugegen, um nach Art ſolcher Herren zu ſehen, ob ſeine Hunde Appetit haben; aber die Nähe der Dirne läßt ihn ſein Vorhaben vergeſſen, er denkt „het oogenblik is gunstig“, und umhalſt das Mädchen, das ſich einigermaßen wehrt und mit der einen Hand das Antlitz des Liebelaunigen zurückdrängt. Ob dieſe Hand gerade in ſanfter Weiſe mit dem Angeſicht des zudringlichen Mynheer in Berührung kam, wollen wir dahingeſtellt ſein laſſen, da die Kuh im Gebüſch mit emporgerecktem Kopfe herüber ſchaut und ſelbſt Meiſter Bock, der eben einige Blätter kaut, ſo forſchend auf die Gruppe blickt, daß man beinahe glauben möchte, das „wat beliest U?“ der Dirne ſei von einem Klatſch begleitet geweſen, der nicht nur dieſe Thiere ſondern auch zwei der Hunde aufmerkſam machte, die ebenfalls nach der Gegend hinſehen, wo der Schall ertönte. Aber ein erfahrener Mynheer iſt nicht ſo leicht entwaffnet, er denkt oder ſagt „laat ons maar geene Complimenten maken“, und ſucht die Dirne ohne Umſtände näher an ſich zu ziehen. Der etwas weiter rückwärts ſtehende Waldhüter mit ſeinem langen Stocke iſt ein artiger Burſche, er merkt, daß er hier unnütz wird, und empfiehlt ſich, indem er ſalutirend die Hand an den Hut legt. Ein zweiter Jäger entfernte ſich ſchon früher mit ſchußfertig gehaltenem Gewehre. Von den Hunden, die ſehr hübſch und vermuthlich nach der Natur gezeichnet ſind, hat ſich nur das gefräßige Windſpiel nicht irre machen laſſen; ja es ſcheint die Gelegenheit benützen zu wollen, um recht viel für ſich zu gewinnen.

Das Bild (1 Schuh 11 Zoll hoch und 2 Sch. 6 Zoll lang) iſt auf Leinwand gemalt und, obwohl der landſchaftliche Theil desſelben etwas nachdunkelte, ſehr gut erhalten. Sehr ſchön, und an die Behandlungsweiſe des Wynants erinnernd, ſind die Blätter am Fuße des Baumſtammes gemalt.

Alessandro Buonvicino.

Genannt: il moretto da Brescia.

Unter allen Malern der venetianiſchen Schule zeichnet ſich Buonvicino durch zwei beſondere Eigenſchaften aus; durch große Frömmigkeit und durch ſein beſonderes Gefühl für die Anmuth und Schönheit weiblicher Köpfe. Aleſſandro Buonvicino (nach Andern: Bonvicino) wurde um das Jahr 1490 zu Breſcia geboren. Die Nachrichten über ſein Leben ſind ſo ſpärlich, daß ſelbſt über ſeine Abſtammung nicht das Mindeſte verlautet und man weiß nur, daß er, noch ziemlich jung, zu dem breſcianer Meiſter Fioravante Ferramolo in die Schule ging, wo er ohne Zweifel ganz ungewöhnlich raſche Fortſchritte machte, indem er ſchon im Jahre 1515 jene h. Magdalena malte, die ſich jetzt in der Gemäldeſammlung der Kunſtakademie zu Venedig befindet. Ferramolo ſcheint ihm jedoch nur die erſte Bahn gebrochen zu haben, denn ſeine größere Ausbildung und die Schönheit ſeines Colorits erlangte er nur durch das Studium der Werke Tiziano's, welchen er in Venedig ſah, wo er bis zum Jahre 1523 verweilte. Im nächſten Jahre malte er das große Altarblatt für den Dom zu Brescia, und blieb von da an bis zu ſeinem Tode, der um 1560 erfolgte, in ſeiner Vaterſtadt. Eine große Umwandlung in ſeinen Arbeiten ging aber vor ſich, als er den tadellos reinen Styl Rafael's kennen lernte, der ihm ſchon aus den Copien und den Stichen nach dieſem Meiſter entgegen leuchtete, ohne daß er ein Originalwerk desſelben geſehen hätte. Von dieſer Zeit an bekamen ſeine Geſtalten, ohne daß er gerade ein Nachahmer Rafael's geworden wäre, mehr Würde; alle ſeine Formen wurden reiner und edler, und die Antlitze ſeiner Frauen erhielten eine höhere, ſinnigere Anmuth, obwohl er ſchon früher getrachtet hatte, die Köpfe heiliger Frauen ſo edel wie möglich zu halten und ſich oft, beſonders aber bei dem ſehr geſchätzten Madonnenbilde in Monte Paitone, durch Beten und Faſten zu ſeiner Arbeit vorbereitete.

Buonvicino — ſeinen Beinamen: il moretto, erhielt er wahrſcheinlich von ſeiner dunklen Geſichtsfarbe — war bei den Kunſtgeſchichtſchreibern durch längere Zeit ziemlich unbeachtet geblieben; ſelbſt der oft ſehr weitſchweifige Vaſari erwähnt ſeiner nur nebenbei, indem er bei den Lebensbeſchreibungen anderer norditalieniſcher Meiſter — z. B. bei Carpi — anführt, daß auch Buonvicino

ein geſchickter Maler geweſen ſei, der es beſonders liebte, Gewänder von Gold- oder Silberſtoff, Sammet, Damaſt u. ſ. w. nachzubilden, und ſeine Figuren ſehr geſchickt damit bekleidete. Erſt in neuerer Zeit iſt dieſem Maler die gehörige Würdigung zu Theil geworden; die Brescianer ſetzten ihm, in gerechtem Stolze auf ihren Mitbürger, erſt vor Kurzem zwei Denkmale, das eine durch den Architekten Vantini auf dem Campo Santo mit der Inſchrift:

„Ebbe fama minore dell' ingegno."

und ein zweites in der Kirche S. Clemente, veranlaßt von Fabricieri, mit der Aufſchrift;

„Al sommo pittore Alessandro Buonvicino, detto il moretto, che in questa chiesa condusse molte opere."

Auch in dem Saale des Capitols, in welchem die Büſten der berühmteſten Künſtler aller Zeiten ſtehen, wurde erſt jüngſt, und zwar auf Veranlaſſung des Malers Coghetti, ſein Bildniß aufgeſtellt. Das Rathhaus zu Breſcia beſitzt zwei Gemälde von ſeiner Hand, von denen ſich das eine durch die Großartigkeit des Gedankens und die Tiefe des Gefühls auszeichnet. Es wird gewöhnlich „la passione" genannt, und zeigt den Heiland, der mit der Bläſſe des Todes, die ſich nicht nur über ſein Angeſicht, ſondern über ſeinen ganzen Leib verbreitet, entfernt von den übrigen Figuren ſitzt. Hinter ihm ſteht ein Engel, der ein ausgebreitetes, in wenig Falten herabſinkendes Tuch hält und voll von der innigſten Wehmuth auf den leidenden Gottesſohn herabſieht. Auch in der Portraitmalerei war Moretto ein Meiſter, und beſonders ſchön iſt das von ihm gemalte Zimmer in dem Hauſe Martinengo zu Breſcia, welches er laubenartig verzierte, indem er dabei die Bildniſſe der Frauen der Familie Martinengo anbrachte. Die Köpfe ſeiner Heiligen haben indeſſen immer einen gewiſſen Zug von Schwermuth, der ſich ſelbſt in ſeine weiblichen Portraits hinüberzieht, und ſeine trefflich modellirten Geſtalten neigen immer zum Ernſten und Tiefſinnigen; wie er denn auch ſelbſt ein in ſich gekehrter Menſch geweſen ſein mag, was aus den erwähnten religiöſen Vorbereitungen zu ſeinen Bildern zu erhellen ſcheint. Auch mag er nicht allzuſchnell gearbeitet haben, da im Ganzen genommen nur eine geringe Zahl ſeiner Arbeiten bekannt iſt, und ſich nur wenige Kupferſtiche nach ſeinen Werken vorfinden. Er unterſchrieb ſich auf ſeinen Bildern meiſt mit ſeinem Beinamen Aless. Morettus.

Wien beſitzt nur drei Gemälde von ſeiner Hand:

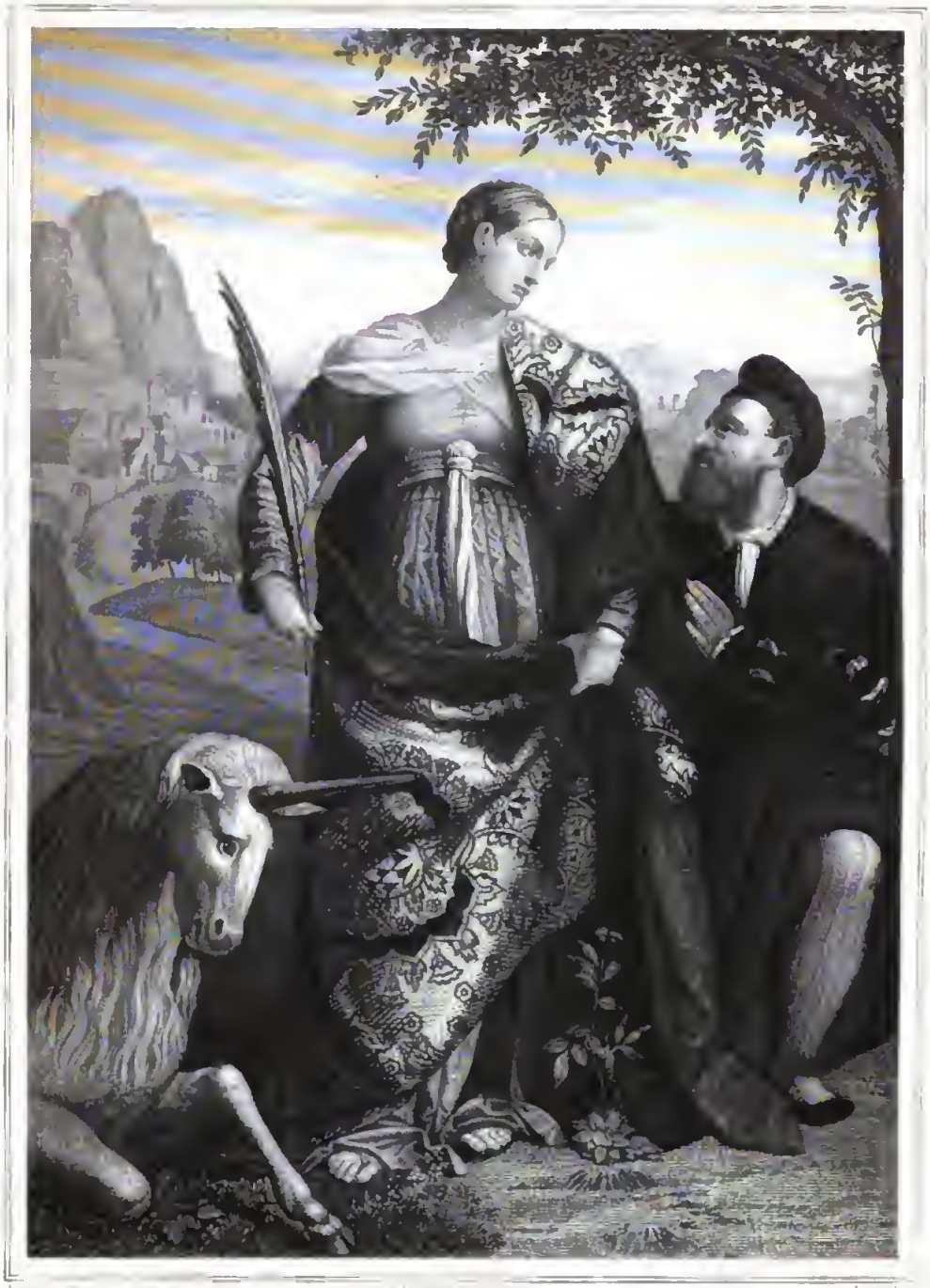
Im k. k. Belvedere:

Die heilige Juſtina (ſ. d. Folge).

In der Gallerie Liechtenſtein:

Eine Madonna mit dem Kinde, daneben der h. Anton, Einſiedler. Halbe Figuren. — Das Antlitz der Madonna ähnelt in den Grundzügen jenem der h. Juſtina.

Der Kopf eines Mönchs mit einem Buche in der Hand. (?)



Die heilige Justina.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

Die heilige Justina.

Gemälde von Alessandro Buonvicino, genannt il moretto da Brescia.

(Im k. k. Belvedere.)

Die heilige Justina ist ein Bild, welches nicht nur unter den venetianischen, nicht nur unter den italienischen, sondern überhaupt unter allen Gemälden des k. k. Belvederes wie ein wahrer Stern, wie eine der reinsten Kunstperlen hervorleuchtet, und jedenfalls zu den schönsten, tiefempfundensten Werken gehört, die je durch Pinsel und Farbe hervorgebracht wurden. Dies sagen nicht wir allein; es ist die Stimme aller Kenner, es ist das Urtheil der Welt. Das Gemälde, unbestreitbar in der besten Zeit des Moretto gemalt, befand sich früher im Schlosse Ambras bei Inspruck. Es gelangte höchst wahrscheinlich als ein Geschenk an den eifrig sammelnden Erzherzog Ferdinand von Tyrol und wurde dann später der k. k. Gallerie einverleibt.

Es stellt die heilige Justina dar, zu deren Füßen ein Einhorn liegt, während neben ihr der andächtige heil. Cyprianus kniet. Die Legende erzählt, daß im dritten Jahrhundert zu Antiochia eine christliche Jungfrau von ungewöhnlicher Schönheit lebte, und daß sich mehre vornehme heidnische Jünglinge mit allem Eifer um sie bewarben. Aber der Glühendste der Glühenden war Cyprianus, dessen Leidenschaft für Justina so sehr über alle Grenzen ging, daß er sich sogar in ein Bündniß mit dem Teufel einließ, um die Erfüllung seiner Wünsche zu erreichen. Der Teufel suchte nun die Gelegenheit anzubahnen, er verwandelte den Cyprianus bald in diese, bald in jene Gestalt, damit er die fromme Jungfrau desto leichter berücken sollte, und beinahe schien das milde Herz Justinens nachzugeben, als sie sich noch zu rechter Zeit ermannte, und das Zeichen des heiligen Kreuzes machte, wodurch der ganze Spuk verscheucht wurde. Jetzt fiel ihr Cyprianus zu Füßen und bot seine ganze Beredtsamkeit auf, um ihre Vergebung zu gewinnen. Mit Ruhe und Sanftmuth, aber mit eindringlichen Worten machte ihn Justina auf sein schreckliches Vergehen aufmerksam, und wußte so tief auf ihn einzuwirken, daß er nicht nur sein frevelndes Ansinnen aufgab, sondern daß er sogar ein aufrichtiger und treuer Anhänger der christlichen Lehre wurde, und sich mit solchem Eifer dem Priesterstande zuwandte, daß er endlich einer der ausgezeichnetsten Bischöfe Antiochia's ward, während Justina das Amt einer Aebtissin in einem von ihr

geſtifteten Frauenkloſter bekleidete. In dieſer Zeit wurden die Chriſten von dem römiſchen Kaiſer Dioeletian auf das härteſte bedrängt; aber um zu zeigen, daß der Tod für die heilige Lehre mehr werth ſei, als das Leben, und um ihren Glaubensgenoſſen Muth zu machen und ihnen als Beiſpiel zu dienen, begaben ſich Juſtina und Cyprianus freiwillig zum Statthalter des Imperators, bekannten ſich als Chriſten und baten voll Begeiſterung, den Märtyrertod erdulden zu dürfen. Sie ſtarben, zweihundert achtzig Jahre nach Chriſto, vereint unter dem Schwerte des römiſchen Schergen.

Die älteren Künſtler pflegten ſich wenig um ein der Zeit entſprechendes Coſtüm zu kümmern, und ſelbſt Rafael, der doch von Gelehrten aller Art umgeben war, vermied nicht immer derlei Anachronismen. Auch Moretto dachte nicht daran, erſt lange nachzuforſchen, was man im dritten Jahrhundert für eine Art von Gewändern trug, und entwarf ſeine Geſtalten in der maleriſchen Tracht ſeiner eigenen Gegenwart. Dieſe Bekleidung und die ſchlechte Verfaſſung der alten Kataloge zu Ambras gaben denn auch den Anlaß, daß man den knieenden Mann für den Herzog Alfons den Erſten von Ferrara hielt, obgleich Moretto nie nach Ferrara kam, und man durchaus keinen Anhaltspunct findet, durch welchen nur einigermaßen beſtätigt würde, daß Moretto jemals mit jenem Herzog in Verbindung ſtand. Auch gleichen die Bildniſſe des Alfons auf den ferrareſer Münzen und Schauſtücken nicht im mindeſten den Zügen des Mannes, der im Bilde verehrend vor der heiligen Juſtine kniet. Aber noch ein anderer Mißgriff trat durch die Oberflächlichkeit der alten Ambraſer Verzeichniſſe hervor; der wahre Name des Meiſters war verſchwunden, und da man ſich einer h. Katharina von Pordenone erinnerte, welche einige Aehnlichkeit mit der h. Juſtina hatte, ſo wurde das Bild von einem der früheren Gallerie-Directoren kurzweg und ohne weitere Vergleichung dem Pordenone zugeſchrieben. Bei der Bequemlichkeit des Nachredens bürgerte ſich dieſe falſche Bezeichnung ſo ſehr ein, daß der Name Pordenone's ſogar noch, während wir dieſes ſchreiben, auf dem Rahmenſchilde des Bildes zu leſen iſt, obgleich ſich ausgezeichnete neuere Kunſtforſcher entſchieden für Moretto ausſprachen. Freiherr v. Ranſonnet ließ in den öſterreichiſchen Blättern für Literatur und Kunſt eine eigene, ſehr ſchätzenswerthe Abhandlung drucken, in welcher er jene falſche Annahme ernſtlich widerlegt, und nebſt andern triftigen Beweiſen auch eine zweite Darſtellung der heil. Juſtina im Palaſte Terzi Lana zu Brescia anführt, welche höchſt wahrſcheinlich von einem der Schüler Moretto's herſtammt und ungemein viele Aehnlichkeit mit unſerm Bilde im k. k. Belvedere beſitzt.

Das Einhorn zu den Füßen der Heiligen iſt das Sinnbild der Reinheit und der Stärke. Die alte Sage über dieſes Thier erzählt, daß es von Niemanden zähmbar war als von einer reinen Jungfrau, und die Myſteriologen des Mittelalters betrachteten es auch als ein Sinnbild des Heilandes.

Was den Kopf der Heiligen betrifft, ſo wollen wir eine Stelle aus den ziemlich ſelten gewordenen „Betrachtungen über die k. k Bildergallerie" (Bregenz 1785) anführen, die von einem Ungenannten geſchrieben wurden, der ſich ſonſt nicht ſcheute, ſeine Bitterkeiten ziemlich ungeſchminkt zu Tage zu fördern. Er ſagt bei dem Anblicke der Juſtina unter Anderm:

„Ich will weder ein Lobredner des natürlichen Colorites ſein, das in dieſem Bilde herrſcht, weder der prächtigen Anordnung, welche Größe verkündet, weder der Höhe des Geiſtesſchwunges, den ſo wenige einfache Züge offenbaren — nur auf den feierlichen Ernſt der Heiligen ſehe

ich, mit dem ſie den Knienden mit einem Götterblick durchdringt. Die Erhabenheit dieſes Antlitzes heftet mich an die Erde feſt, wie das ungeheure Alpengebirge den Wanderer der flachen Landſchaft, der unvermuthet an ihrem Felſenfuß ſtille ſteht, zum jungfräulichen Schnee hinaufſtaunend. Ein Antlitz, das weder lächelt noch zürnt, ein hohes Auge, das ſtille ſteht und doch Strahlen ausgießt und die Schwäche meines Auges überfällt, wie die Pracht der aufſteigenden Sonne! — So einen gewaltigen Ausdruck einer ungekünſtelten Majeſtät ſah ich noch nie!" — —

Wo ſchon ein Mann, wie dieſer Ungenannte, der ſeinen Wespenſtachel bei jeder Gelegenheit zu wetzen wußte, in ſolche Begeiſterung geräth, muß wohl jeder andere mildere Beſchauer eine Befriedigung fühlen, die ihm gewiß nur wenige andere Gemälde gewähren, und ihn, wenn er auch die ganze Welt durchreiste, dies Bild nie wieder vergeſſen läßt.

Ferdinand de Brackeleer.

Dieſer Künſtler, der einen der vorzüglichſten Namen unter den neueren Genremalern Hollands beſitzt, wurde im Jahre 1792 zu Antwerpen geboren, und zeigte, wie faſt jeder, der ſpäter als ein tüchtiger Maler galt, ſchon als Knabe große Freude an Bildern und große Anlage zum Zeichnen. Er kam bald als Lehrling in die Schule des Maſter Jan van Bree, der im Beginne unſeres Jahrhunderts als ein tüchtiger Künſtler galt. Hier lernte er raſch, und gewann ſchon in ſeinem neunzehnten Jahre den erſten Preis bei dem Wettzeichnen nach dem lebenden Modell. Dies machte die Vorſteher der „Geſellſchaft zur Aufmunterung der Künſte“ auf den jungen Brackeleer aufmerkſam; er fand Gönner an ihnen und rechtfertigte ihre Neigung zu ihm dadurch, daß er ſchon nach zwei Jahren (1813) ein kleines hiſtoriſches Gemälde ausſtellte, welches ſo gelungen war, daß ihm die Geſellſchaft auch hier den erſten Preis zuerkannte. Brackeleer ſtudirte eifrig fort, und war nach weiteren ſechs Jahren ſo wohl gerüſtet, daß er ſich bei dem großen „wedstryd“, der von dem Könige von Holland ſelbſt eröffnet wurde, betheiligen konnte, und an der königlichen Akademie den großen Ehrenpreis errang, in Folge deſſen ihm geſtattet wurde, als Penſionär auf drei Jahre nach Italien zu reiſen. Die Gemälde, welche er vor ſeiner Abreiſe (1819) ausſtellte, waren „Romulus und Remus“ und „Tobias, der ſeinem Vater die Augen ſalbt“. In Italien war Brackeleer ſehr fleißig, und brachte mehre Gemälde und ſehr viele Studien mit nach Hauſe. Auf der Ausſtellung von 1822 ſah man ſeinen „Eſau und Jakob“ und eine „heilige Familie“. — Nun begann er aber eine andere Richtung einzuſchlagen, indem er ſich gänzlich der Genremalerei zuwandte, für die er ſchon früher große Neigung gezeigt hatte. Es erſchien ſein „Brodbäcker“, ſeine „Küche mit dem Keſſelflicker“, dann 1825 „Adrian Brouwer und Craesbecke“ — 1828 „Frans van Mieris, Lievens und Breekelenkamp vor der Herberge des Jan van Steen“ — 1830 „Rubens, der bei Rembrandt das Bild „„der Strohhut““ malt“ u. ſ. w. Zu einem ſeiner gerühmteſten Werke gehört das Bild, welches den Kampf der Antwerpener (4. November 1576) gegen die plündernden Spanier darſtellt, und wobei eine Gruppe von Frauen als ganz vorzüglich geſchildert wird. Er erhielt in Folge ſeiner Verdienſte den belgiſchen Leopoldsorden. Schüler von ihm ſind: Block, Leijs, Inholz, Pez, Somers, Hunin, Venneman, Janſſens, Cock de Bruijkere, Fiſette, Rouſſeaux, Carpenter, Ghesguiere, Backer u. v. A.; ſo daß man faſt

ſagen könnte: Brackeleer war eine Art von Mittelpunct, von dem die heutigen Maler Hollands ausgingen.

Von ſeiner Hand befinden ſich zu Wien in den bekannteren Sammlungen von neuen Bildern

In der Sammlung Fellner:
Eine Scene in einer Wirthſtube (1847).

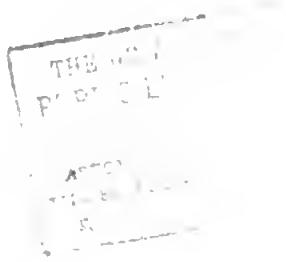
In der Sammlung Heeleren:
Die Dorfſchule (ſ. d. Folge).

In der Sammlung Arthaber:
Eine arme Handwerkerfamilie.
Der Sonntag.

Digitized by Google

Die Dorfschule

Digitized by Google



Die Dorfschule.

Gemälde von Ferdinand de Brackeleer.

(In der Sammlung Heekeren.)

Hundert- und aber hundertmal finden wir, von Pieter Brueghel an bis in unsere Zeiten, Darstellungen von Schulmeistern und Dorfschulen, die bald mehr in witzigem oder spöttischem, bald in gemüthlichem Sinne aufgefaßt sind, aber fast immer unsere Theilnahme erregen, denn ein Landschulmeister hat beinahe jederzeit etwas Malerisches, und zwar um so mehr, je weniger er sich eines sogenannten „guten Postens" erfreut, je mehr sich die liebe Armuth bei ihm breit macht und jenen steifen, gleichförmigen, eintönigen Prunk ferne hält, welchen man in den, stets in voller Galla dastehenden Gemächern des Reichen findet, der aber keinen Künstler zu irgend einer Darstellung begeistern kann, weil ihm trotz Ordnung, Sauberkeit und Pracht, das poetische Element gänzlich fehlt. Hier jedoch, in der holländischen Dorfschule Brackeleer's, hat man sich durchaus nicht über eine zu regelrechte Anordnung der Geräthschaften zu beklagen, und Zufall und Willkür — die dem Genremaler am meisten geneigten Gottheiten! — haben hier ihr freiestes Spiel gefunden. Auf dem alten Rumpelkasten rückwärts in der dunklen Ecke stehen Töpfe verschiedener Art und zu mancherlei Gebrauch; ja der Bewohner des Gemaches schlug in seiner Sorglosigkeit sogar in die Seitenwand des Zimmers einen Nagel, um daran die Schnur befestigen zu können, an welcher er das, jetzt als Vogelhaus und ein anderesmal als Laterne dienende Gefäß aufhängen wollte. Auch der Wandschrank und das Bücherbrett im Vordergrunde tragen viel von jener malerischen Unordnung an sich. Die einst scharfgehobelten Kanten des Ersteren sind bereits zu Wellenlinien geworden und auf ihm befinden sich, neben einem kleinen Globus, Fläschchen, Stäbchen, und wenn wir nicht sehr irren, abgetragene Strümpfe, an den irdischen Wandel erinnernd, dem auch ein Landschulmeister nicht zu entrinnen vermag. Vom Bücherbrett muß man jedoch sagen, daß es durch keine unwissenschaftlichen Dinge entweiht wird, denn hier finden sich nur Bücher und Schriften, freilich nicht in bibliothekarischer Ordnung und nicht in dem Glanze der Neuheit, allein wer weiß, ob sich nicht unter ihnen irgend ein seltenes Product der alten holländischen Presse, oder ein kostbares Flugblatt befindet, welches der Kenner gern mit Gold aufwiegen würde. Unter dem Bücherbrett hängen Schriften, eine Rechnentafel, welche schon eine Belagerung ausgehalten zu haben scheint, und ein Schulkorb.

Weiterhin zeigen sich an der Mauer, die sich vielleicht seit ihrer ersten Erbauung keines neueren Anwurfes erfreute, zwei für den Landschullehrer höchst wichtige Gegenstände. Der eine deutet auf die Frömmigkeit von Schule und Lehrer hin, und ist ein Marienbild, freilich keines von Peter Paul Rubens, oder Anthony van Dyk, oder Jan van Eyck, aber dennoch ist ein kräftiger Armleuchter vor dasselbe eingerammt, der ein Stück von einer dicken Wachskerze enthält, die in den Stunden der Weihe und Verehrung ihr Licht über das Gemälde verbreitet. Neben dem Leuchter ist ein „Post illa", oder was noch wahrscheinlicher sein dürfte, ein Gebet oder Preisgesang zu Ehren der Mutter Gottes an die Wand geklebt. Diese ganze Stelle vertritt den Antheil, den die Kirche an der Schule hat.

Der zweite Gegenstand, der hier in die Augen fällt, mahnt hingegen stark an das Zeitliche. Es ist die Sackuhr, oder nach alter Weise gesagt, das „Taschenei" des Schulmeisters, der es hier in der nächsten Nähe seines Thrones an den Nagel hängte, nicht um es zu vergessen, wie man sonst Dinge an den Nagel zu hängen pflegt, sondern um bei jeder kleinsten Gelegenheit einen Blick darauf werfen und den Augenblick seiner Erlösung berechnen zu können; denn die Lehrstunden dauern oft entsetzlich lang, besonders wenn die Schüler unruhig oder böswillig sind, oder wenn sich ein Schafskopf unter ihnen befindet, in dessen Hirn das A-b-c durchaus nicht hinein will, oder wenn draußen ein herrlicher Maientag ist, und die Lerchen singen und die Sonne scheint, als gösse sie goldene Strahlen von sich.

Ein solcher Schafskopf ist auch hier in der Schule. Er kniet, mit seinem Bücherkorb in der Rechten und mit der Linken die thränenden Augen reibend, auf dem harten Steinpflaster und wartet, vermuthlich voll Verdruß über den ungeschickten Schulmeister, der ihn mit aller Gewalt zu einem gelehrten Herrn machen will, auf das Ende der Stunde. Aber der Viertelstundenzeiger des Taschenei's steht erst auf VI und die Knie des Jungen, obwohl wahrscheinlich schon ziemlich abgehärtet, haben wenigstens noch durch dreißig lange Minuten mit dem Gestein in Berührung zu bleiben, außerdem daß er vielleicht noch Gelegenheit hat, einige Beobachtungen über die Wirkungen des Besenreises auf den menschlichen Körper anzustellen, welches der Lehrer, „ein weiser Richter, ein ganzer Samuel", wie Shylock sagt, noch in seiner Linken hält.

Der Lehrer selbst ist indessen in ganz gemüthlicher Laune. Er hat seine beste und, was nicht zu vergessen ist, seine hübscheste Schülerin zu sich gerufen, und bespricht mit ihr die Geheimnisse von a—b, ab; e—b, eb; i—b, ib, in die er so vertieft scheint, daß er nicht einmal bemerkt, wie einer der Jungen rückwärts am Lehrtisch mit spöttelnder Miene nach dem Sträfling zeigt, dessen Gehirn durch ausdauerndes Knieen erweicht werden soll.

Die Gegenstände im Vordergrunde des Bildes deuten auf die freien Augenblicke der Zöglinge hin, wenigstens wüßte man nicht, was sonst Trommel, Ball u. s. w. zu sagen hätten. Auf dem kistenähnlichen Schämel steht eine Schale, welche das frugale Frühstück des Schulmeisters enthielt. Auch lehnt hier eine Krücke oder ein Spazierstock, welcher einer Krücke ähnlich sieht und auf die Hinfälligkeit des Schulmeisters deutet; etwas, das wohl hätte hinwegbleiben können.

Das Gemälde hat übrigens eine ausgezeichnet warme und wohlthuende Farbe und schöne Uebergänge. Die Mache ist, wie bei Brackeleer immer, tüchtig, fest und dabei angenehm. Die „Dorfschule" dürfte zu den besten der in Wien befindlichen Arbeiten Brackeleer's gehören.

Digitized by Google

Carl Markó.

Dieſer höchſt ſchätzenswerthe Meiſter der Gegenwart iſt im Jahre 1803 in der Zips geboren. Ungarn war bis in die neueſte Zeit ſo ziemlich arm an eingeborenen Künſtlern und noch im Jahre 1808 bemerken die „Vaterländiſchen Blätter für den öſterreichiſchen Kaiſerſtaat“ (29. Juli), daß man die Kunſt in Peſt und Ofen wohl nicht blühend nennen könne, indem jene Maler, welche keine Portraits für die damals ſehr in der Mode ſtehenden, ſowohl von Damen als Herren getragenen Medaillons zu liefern verſtänden, kaum auf einen Unterhalt zu rechnen vermöchten! — Ja, daſſelbe Blatt erwähnt, daß von den in den genannten Städten lebenden Malern kaum einer durch „kunſtwürdige Beſtrebungen aufgemuntert werde.“ Wir müſſen dieſen Aeußerungen, als gleichzeitigen Ausſprüchen, um ſo mehr ihr volles Recht angedeihen laſſen, als auch wir alle uns noch gar zu wohl daran erinnern, wie jedes Bild, jede Statue, ja ſogar faſt jeder Grabſtein, den die Klöſter und Stifte oder die Edlen Ungarns bedurften, in Wien oder doch mindeſtens von Wiener Künſtlern ausgeführt werden mußten; ein Fall, der ſchon ſehr frühe hinauf datirt, indem ſich auch Tökely zur Einrichtung ſeines prachtvollen Schloſſes Käsmark, welches Melzer in der „Pannonia“ (Jahrg. 1822 I. Band Nro. 36. S. 72) beſchreibt, faſt durchaus fremdländiſcher Hände bedienen mußte. Allein alles ändert ſich mit der Zeit, und ſo zählen wir jetzt mehre ſehr achtungswerthe Künſtler unter den Ungarn. Unter ihnen iſt Karl Markó unſtreitig der berühmteſte, da ſeine Arbeiten eben ſo gut bei uns, als in Italien und England bekannt und geſchätzt ſind.

Von der früheren Jugend Markó's iſt wenig bekannt. Man weiß nur, daß er ſchon als Knabe große Liebe zum Zeichnen zeigte, und daß er als Jüngling bei dem Kataſter mitarbeitete, wo er bald ausgezeichnete Mappen lieferte und durch den häufigen Aufenthalt im Freien auf die ſchöne Natur des Zipſer Comitates aufmerkſam wurde. Ohne viele Bilder geſehen zu haben, fühlte er mit einem Male den Trieb in ſich, das Malen zu verſuchen, welches ihm denn auch ſo gut gelang, daß man ihm allgemein rieth, ſich gänzlich der Malerei zu widmen und zu ſeiner Vervollkommnung nach Wien zu reiſen. So ſchwer auch das Losreißen von der Heimat ſein mochte, ſo düſtere Zeiten zu kommen drohten, da Markó damals ſchon verheirathet und Familienvater war und kein eigenes Vermögen beſaß, er wagte dennoch den kühnen Schritt und zog mit

den Seinigen nach der Kaiserstadt. Die erwarteten Kämpfe traten auch wirklich ein, denn Markó konnte nicht mit einem einzigen Schlage bekannt werden; er mußte abwechselnd Landschaften für Bilderhändler fertigen und dann wieder Miniaturen malen, zu welchen letzteren er sich ein eigenes Elfenbeinpapier erfand. Diese Weise zu arbeiten währte, bald von freundlicheren Strahlen beschienen, bald wieder minder erquicklich, bis zum Jahre 1834, wo er durch einen Freund, der ihm versprach, seine ferneren Arbeiten anzukaufen und zugleich für seine Familie zu sorgen, Gelegenheit fand, nach Italien zu reisen. Markó begab sich am 13. Jänner desselben Jahres auf den Weg und gelangte, nach kurzem Aufenthalt zu Venedig, Bologna und Florenz, nach der Siebenhügelstadt, dem Magnet für alle Künstler und Kunstfreunde.

In Markó's Landschaften hatte sich schon früh eine Richtung gezeigt, die mehr dem Süden als der nördlicheren Natur angehörte, und auf Befragen über diese sonderbare Erscheinung gab er zur Antwort, daß er die Stoffe zu seinen bisherigen Bildern größtentheils, ja fast einzig aus den Gegenden seiner Heimat entlehnt habe, und daß seine Gemälde jenen südlichen Anstrich wohl auch zum Theil seinen Staffirungen verdankten; denn er liebte es, entweder Gegenstände aus der Bibel oder Scenen aus der Mythologie oder badende Nymphen darzustellen, wodurch man unwillkürlich an mildere Himmelsstriche erinnert werden mußte. Bei dieser angeborenen Darstellungsweise für südlichere Natur wurde es um so auffallender, daß sich Markó in Italien anfangs gar nicht recht gefallen wollte. Er hatte sich das ganze Land anders gedacht, und es schien seinen Erwartungen nicht zu entsprechen. Allein diese Epoche dauerte nicht lange, bald sprach der Geist Italiens zu ihm, und so entstand eines seiner ersten italienischen Bilder, eine Ansicht Rom's vom Monte Mario aus, welche sich jetzt zu Wien in der Sammlung Fellner befindet. Auch ein Opfer des Noah, in welchem Markó die schwierige Aufgabe lösen wollte, einen Regenbogen darzustellen, und mehre andere Werke nahm der fleißige Künstler in Angriff, und bald verbreitete sich sein Ruf unter den Künstlern und durch diese unter den Kunstfreunden.

Bei den Landschaftmalern ist es Gebrauch, daß sie den größeren Theil des Sommers damit zubringen, Studien nach der Natur zu zeichnen und zu malen, um diese Skizzen dann zur Herbst- und Winterzeit auszuführen oder zu ihren Compositionen zu benützen. Für den Landschaftmaler ist das Skizzenbuch gewissermaßen ein Stammcapital, und je reicher jenes versehen ist, desto mannigfaltiger können seine Productionen ausfallen. Markó machte hierin eine gewaltige Ausnahme. Er hatte nämlich bis zu seiner Ankunft in Rom noch keinen Pinselzug nach der Natur gemalt! und alles, war es bisher schuf, bloß mit Hülfe seiner ungewöhnlich lebhaften und treuen Einbildungskraft hervorgebracht. Viele von Denen, die da alles mühsam erlernen müssen, konnten das nicht glauben, aber Markó besaß wirklich keine Mappe mit Studien und konnte nur durch vieles Zureden dahin gebracht werden, endlich eine Felsenstudie bei Albano zu malen, die freilich sehr vortrefflich ausfiel, ihn aber doch nicht bewegen konnte, in dieser Weise fortzufahren. Er fühlte hierin eher ein Hemmniß und eine Beschränkung seiner Phantasie, denn eine Förderung derselben. Nicht uninteressant ist die Thatsache, daß Markó einst ein Bild, eine Aussicht aus einer Grotte, mit der linken Hand malte. Er wollte eben mit einem Freunde nach Tivoli fahren und hatte schon den Wagen bestellt, als er sich durch einen Zufall den Mittelfinger der rechten Hand dergestalt verletzte, daß er der Hülfe des Arztes bedurfte, Rom nicht verlassen konnte und den Arm in der Schlinge tragen mußte. Sein Sinn für Thätigkeit erlaubte ihm

Digitized by Google

aber keine Raſt. Er begann das erwähnte Bild mit der bisher gänzlich ungeübten Linken und vollendete es zum Erſtaunen aller ſeiner Bekannten, die darin zwar — was ſehr begreiflich war — ein minderes Durchbilden des Details, aber merkwürdiger Weiſe eine deſto friſchere und lebhaftere Färbung fanden. Marko's Ruf wuchs nun von Tag zu Tag. Er hielt ſich noch längere Zeit in Rom auf, begab ſich aber dann nach Florenz und Piſa und zählt unſtreitig zu den berühmteſten Künſtlern im Fache der Landſchaftmalerei. Im Jahre 1854 beſuchte er auf kurze Zeit Wien und wurde hier mit Ehren und Auszeichnung empfangen. Doch ſcheint er ſein Leben in Italien beſchließen zu wollen, wo ſich im Verlauf der Jahre auch ſeine Familie eindürgerte.

Von ſeiner Hand befinden ſich zu Wien viele Gemälde, und zwar beſonders aus ſeiner erſteren Zeit. Sie ſteigen faſt jährlich, und ziemlich bedeutend, an Werth. Die bekannteſten ſind:

Im k. k. Belvedere:
Ideale Landſchaft. Sonnenuntergang. Im Mittelgrund die Stadt Sarephta. Staffage: Elias und die Wittwe.

In der Sammlung Arthaber:
Ideale Landſchaft. Staffage: Orpheus und Eurydike feiern ihre Vermählung.
Ideale Landſchaft (Gegenſtück zum Vorigen). Eurydike wird von der Schlange geſtochen.
Ideale Landſchaft. Staffage: Diana entdeckt das Vergehen der Calliſto.

In der Sammlung Fellner:
Rom, vom Monte Mario aus.
Eine ideale Landſchaft.

In der Sammlung Beroldingen:
Der Brunnen von Leccio (ſ. d. Folge).

In der Sammlung Heintl:
Eine kleine, ſehr hübſche, ſüdliche Landſchaft.

Digitized by Google

Der Brunnen von Leccio.

Gemälde von Carl Markó.

(In der Sammlung des Grafen v. Beroldingen.)

Dieſes Bild mit ſeinem ſchönen warmen Ton und der edlen, leichten Mache, gehört ganz gewiß zu den beſten Leiſtungen Markó's. Es ſtellt den Brunnen von Leccio in der Nähe von Piſa vor, der von einer immergrünen Eiche beſchattet und kühl erhalten wird, und dem Luſtwandelnden ein wohlbekanntes reizendes Ziel darbietet. In der Ferne des Bildes zeigt ſich die Ebene von Piſa mit dem Fluſſe Serchio, der ſich bei dem Orte Ponte a Serchio wieder dem Gebirge nähert, um ſich nach einem weiteren Laufe von beiläufig drei Stunden in das mittelländiſche Meer zu ergießen.

Ponte a Serchio iſt eine unbedeutende Ortſchaft am linken Ufer des Serchio. Am Gebirgsabhange finden ſich noch die Ueberreſte von einem mittelalterlichen Schloſſe, welches in den Zeiten der vielen italieniſchen Fehden zur Vertheidigung einer aus Steinen gebauten Brücke diente, die einſt über den Serchio führte, von der aber nur noch ein einziger Landpfeiler ſichbar iſt, während alles Andere vielleicht eben ſo ſehr von Menſchenhänden, als von den Wogen des oft reißenden Fluſſes zerſtört wurde.

In der äußerſten Ferne erblickt man die Inſel Capraja.

Was die italieniſche Landſchaft überhaupt vor allen anderen Gegenden auszeichnet, das ſind, nebſt der lebhafteren Färbung und dem harmoniſchen Einklange derſelben, die ſchönen, geſchmackvollen Linien; und die beſondere Gabe des wahren Künſtlers beſteht darin, dieſe aufzufinden und hervorzuheben. Derlei Landſchaften, mit durch den Geſchmack gereinigten Linien, bilden dann den wahren Uebergang zu den eigentlich idealen Landſchaften, und nächſt Koch, der oft aus der einfachſten Gegend der römiſchen Campagne eine höchſt intereſſante Studie zu machen wußte, verſteht ſich vielleicht Niemand ſo gut als Markó auf das Verſchmelzen des

Der Brunnen von Leccio.

La Sorgente di Leccio.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Natürlichwahren oder ſelbſt Portraitähnlichen mit den ideelleren Anforderungen der Kunſt; wodurch ſich denn auch ſeine örtlichen Landſchaftsbilder ſehr weit über den Horizont einer gewöhnlichen Vedute erheben. So möchte der Beſchauer auch bei dieſem Bilde anfangs glauben, daß es eine ideale Landſchaft ſei; allein, wer je zu Piſa war, wird die Fontana dal Leccio ſogleich wieder erkennen, und ſich freuen, das, was er einſt ſelbſt im vollſten ſüdlichen Sonnenlichte ſah, hier auf ſo empfundene Weiſe dargeſtellt zu erblicken.

Der heilige Ambrosius

S. Ambrogio

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Der heilige Ambrosius.

Gemälde von P. P. Rubens.

(Im k. k. Belvedere.)

Wenn die Gestalten des „Malerkönigs der niederländischen Schule“ schon in der Regel etwas Gewaltiges, ja sogar eine gewisse Ueberfülle zeigen, so werden sie in dem vorliegenden großen Bilde beinahe riesig, und durch die Ruhe, die hier vorwaltet, indem nur der den Eintritt begehrende Kaiser Theodosius bewegt erscheint, in der That gigantisch erhaben, so daß man sich neben diesem Gemälde unwillkürlich klein fühlt. Es stellt den h. Ambrosius, den Kirchenvater und Bischof zu Mailand dar, der dem genannten römischen Kaiser den Eintritt in den Dom verwehrt, weil dieser, entbrannt von Rachegefühl über die Ermordung seines Militärpräfektes (im Jahre 390), die Stadt Tessalonich seinen Soldaten preisgab, die dort plünderten und an siebentausend Einwohner hinschlachteten.

Mit dem Vespermantel und der gestickten Bischofsmütze geschmückt, tritt der silberbärtige Heilige aus der Pforte des Domes, indem er seine linke Hand dem Herannahenden abwehrend entgegenstreckt, während die etwas mehr gehobene Rechte, anstatt wie sonst zu segnen, das „Nein!“ andeutet, vor dem sich der lorbeerbekränzte Kaiser unwillkürlich zu beugen scheint.

Der ehrwürdige Bischof ist von fünf Männern und einem Knaben begleitet. Einer jener Ersteren, mit langem braunem Bart, hält den Hirtenstab und sieht aufmerksam nach dem Antlitz des Kaisers, um hier den Eindruck wahrzunehmen, welchen das ernste Wort, die durch Nichts zu störende Ruhe und der, keine weltliche Uebermacht fürchtende, Muth des Kirchenvaters auf den Imperator hervorbringen, der bisher wohl an den unbedingtesten Gehorsam gewohnt war. Von den übrigen Begleitern zeichnet sich Einer in einem graugewässerten Domherrnkleide durch den erwartungsvollen Ausdruck seines Angesichtes aus; ja es scheint, als hätte ihn das keine Scheu kennende Gebahren des Bischofs in eine Art von Angst versetzt. Auf der untersten Stufe des Eingangs steht der weißgekleidete Chorknabe mit einer Fackel in den Händen.

Auch Theodosius zählt drei Begleiter. Der Vorderste derselben, mit dem Feldherrnstab in der Rechten und einem violetten Mantel über den Schultern, sieht mit etwas herabgezogenen Brauen

nach dem Kirchenvater. Ein zweiter, mit kurzem, krauſem Haar und Bart, iſt ein äußerſt kräftiger Mann, der in Zügen und Kopfbau einigermaßen an den farneſiſchen Herkules erinnert.

Die Legende erzählt, daß der h. Ambroſius eine Geißel in der Hand hatte, als er dem Kaiſer entgegentrat. Das feine Gefühl des Rubens ließ jedoch dieſes beleidigende Zeichen weg und der Heilige erſcheint dadurch nur um ſo würdiger, daß er den Mächtigen bloß durch ſein Wort zurückhält. Ambroſius (geb. in Trier im Jahr 340) war ſeiner Geburt zufolge ein Deutſcher und ging nach Rom, wo er die Rechte ſtudirte, die er ſpäter zu Mailand ausübte. Valentian erhob ihn (370) zum Statthalter und nach vier Jahren (374) erwählten ihn die Katholiken und Arianer einſtimmig zum Biſchof von Mailand, obgleich er noch nicht einmal die Taufe empfangen hatte, ſondern nur zu den chriſtlichen Katechumenen gehörte. In der Beſtürzung darüber, eine ſo hohe Stelle annehmen zu ſollen, entfloh er in der Nacht nach Pavia, verirrte ſich aber in der Dunkelheit und fand ſich am nächſten Morgen wieder vor den Thoren Mailands, was er für ein Zeichen nahm, daß er ſich nicht weiter zu weigern hätte. Er ließ ſich daher taufen und nach acht Tage (7. December 374) zum Prieſter weihen.

Das Bild endet nach oben in einem Halbzirkel, der aber faſt ganz einer neueren Zeit angehört. Es mißt 11 Fuß Höhe und 7 Schuh 10 Zoll Breite und iſt auf Leinwand gemalt.

Digitized by Google

Joseph Danhauser.

Danhauſer (geboren in Wien 1805) war jedenfalls einer der hervorleuchtendſten und eigenthümlichſten der Wiener Künſtler. Sein Vater, der ſeiner Zeit gleichfalls die k. k. Akademie beſucht hatte, beſaß eine große Werkſtätte, in welcher Mödel gemacht wurden, die, in der Epoche Sr. Majeſtät weiland Kaiſer Franz, zu den vorzüglichſten Arbeiten dieſer Art gezählt wurden. Der Knabe Joſeph, oder „Pepi“, wie er bis zu ſeinem Tode von ſeinen Freunden genannt wurde, war alſo ſchon in der früheſten Jugendzeit von Dingen umgeben, die ſeinen Hang zur Kunſt erweckten und nährten, denn der Vater zeichnete viel und ſah manchen vorzüglichen Künſtler in ſeinem Hauſe, wodurch Pepi ſtets neue und anregende Eindrücke empfing. Eine ganz beſondere Luſt und ein beſonderes Talent beſaß der junge Danhauſer für die Muſik; er wählte die Violine und bald war er einer der vorzüglichſten Schüler des bekannten Mayſeder, deſſen reinen Strich und gefühlvollen, edlen Vortrag er ſich mit unglaublichem Fleiß in kurzer Friſt ſo aneignete, daß viele ſeiner Bekannten meinten, er ſolle ſich gänzlich der Tonkunſt widmen. Allein die angeborene Neigung für die bildende Kunſt behielt die Oberhand und Danhauſer beſuchte die k. k. Akademie, wo ſich ſeine Fähigkeiten ſchon nach wenig Wochen auf nicht gewöhnliche Weiſe kund gaben. Indeſſen lag aber dazumal die Wiener Akademie in eigenthümlichen Wehen, denn von der einen Seite wurde das durch den Franzoſen David geweckte claſſiſche Element feſtgehalten, von der andern hatten Overbeck, Scheffer von Leonhartshof u. A. das kirchliche und mittelalterliche Princip aufgeſtellt und an dem dritten Ausgangspunct ſtand Peter Krafft, der entſchiedenen Schrittes die Kunſt der Gegenwart ins Auge faßte und unbekümmert und erfolgreich auf der ſelbſtgewählten Bahn fortwandelte. Danhauſer's eigenthümliches Weſen konnte ſich mit dem Antiken nicht befreunden, denn es ſtand ihm in ſeiner Geſammtheit wie im Einzelnen zu fern. Größeren Einfluß übten aber die Neuerungen der Verehrer des Mittelalters und er fertigte mehre Compoſitionen, die ſich in Scheffer'ſcher Richtung bewegten; aber ſeinen eigentlichen Boden fand er erſt durch die Anſchauung der Gemälde Krafft's, deſſen einfache Malweiſe ihn zugleich am meiſten anſprach, weßhalb er ſich auch in deſſen Schule begab.

Ungefähr in ſeinem zwanzigſten Jahre machte Danhauſer die Bekanntſchaft des Verfaſſers der „Tuniſias“ und der „Rudolphiade“: Ladislaus Pyrker, welcher dazumal Patriarch von Venedig war, und den jungen Maler um deſto lieber an ſich zog, weil er von ihm hoffen durfte, daß dieſer mehre Stoffe aus den obgenannten Dichtungen bildlich behandeln werde, wodurch dieſe dann allgemeiner bekannt würden. Und wirklich erſchienen auf der Wiener Kunſtausſtellung von 1826 drei Gemälde aus der Rudolphiade, die bei der Jugend des Künſtlers die allgemeine Aufmerkſamkeit des Publicums erregten. Sie bildeten mit dem „Grab Wallenſtein's“ (1828) den Uebergang zu den nachherigen, Danhauſer beſonders charakteriſirenden, Bildern aus dem Leben, und man könnte mit Recht ſagen, daß er über das Mittelalter in die Gegenwart hereinſtieg, um hier etwas zu leiſten, was man in Wien bisher noch nicht geſehen hatte, und das endlich um ſo mehr Anklang finden mußte, als es wirklich der Mitte des Familienlebens entſproſſen war.

Das erſte Bild Danhauſer's, durch welches er ſeine neue Richtung kund gab, war das „Scholarenzimmer“ eines alten Malers. Es erſchien 1828, und im nächſten Jahre folgte als Gegenſtück das „Maleratelier“. Zwei Jahre ſpäter malte er den „Pegaſus im Joche“, und gewann mit dieſem und ſeinem „Neujahrs-Gratulanten“ ein immer mehr theilnehmendes Publicum. Auch ſeine „Vergänglichkeit“ und das „Mädchen, welches den Eltern ſeinen Fehltritt bekennt“ (beide von 1834), fanden die beſte Aufnahme, und da er nebenbei auch das Geſchichtliche fortſetzte, wie er denn 1832 „Ottokar's Tod“ malte, bewarb er ſich 1836 um den kaiſerlichen Preis, bei welchem „die Verſtoßung der Hagar“ als Gegenſtand aufgegeben war. Er hatte dieſen Stoff zwar weder im ſtreng-hiſtoriſchen, noch in kirchlich-traditionellen Style, ſondern, man möchte faſt ſagen, mehr in niederländiſcher Weiſe aufgefaßt, gewann aber trotzdem, durch die Tüchtigkeit der Mache und Klarheit der Farbe, den Preis, und das Gemälde wurde für die k. k. Gallerie im Belvedere angekauft. Das räumlich größte der hiſtoriſchen Bilder Danhauſer's iſt das Hauptaltarblatt für die Domkirche zu Erlau, welches die Marter des h. Johannes behandelt und von Pyrker beſtellt wurde, der damals Biſchof von Erlau geworden war.

Die größte und allgemeinſte Theilnahme erregte aber Danhauſer 1836, durch ſeinen „Praſſer“. Der ſinnreiche Künſtler war nämlich auf den Gedanken gekommen, eine bibliſche Parabel in dem Gewande der Jetztzeit zu ſchildern, und wählte dazu die allbekannte Erzählung von dem reichen Praſſer und dem armen Lazarus. Das Bild, durch den Stich Fr. Stöber's faſt überall bekannt, enthuſiasmirte das Publicum, das nun mit einemmale ein ſchön ausgeführtes Werk vor ſich hatte, welches keines Commentars bedurfte, und ſo treu nach dem Leben gemalt war. Mit geſpannter Erwartung ſah man dem nächſten Producte des Künſtlers entgegen. Dies war, 1837, der „Augenarzt“, welcher ebenfalls auf das Beſte aufgenommen wurde, da er eine tief rührende Scene des Familienlebens darſtellte. Im Jahre 1839 erſchien das Gegenſtück zum Praſſer, die „Kloſterſuppe“, in welchem Bilde der altgewordene Schwelger in Geſellſchaft eines Bettlers und ſeines ehemaligen Dieners, eines Mohren, die Armenſuppe aus den Händen von Kapuzinern bekommt, während draußen die eine ſeiner früheren Geliebten am Arme eines Andern vorüberwandelt. Die „Schachpartie“ und die „Teſtamentseröffnung“, ſo wie der „Pfennig der Witwe“, ſtammen aus demſelben Jahre. Das nächſte brachte: „Franz Liſzt am Klavier“, den „Troſt der Betrübten“, „Wein, Weib und Geſang“ und die „aufgehobene Pfändung“.

Digitized by Google

Von nun an wurde aber Danhauſer's Gemüth von einer tiefen Verſtimmung ergriffen, an der wohl auch die eigene Reizbarkeit des Künſtlers Schuld trug, die jedoch vorzüglich von Jenen hervorgerufen wurde, welche ſich theils berufen glaubten, die Feder zu führen, oder die meinten, weil ſie Danhauſer's Talent in Protection genommen hatten, auch an demſelben mäkeln zu können. Der Recenſenten gab es damals eine Menge, und Manche unter ihnen machten, beſonders zur Zeit der Kunſtausſtellungen, aus der Beſtechung eine Art von Gewerbe. Nicht nur dieſe, ſondern auch die ehrenhaften vergaßen auf die Kämpfe, die Danhauſer durchgemacht hatte, und ignorirten ſeine vielen Studien und ſeinen raſtloſen Fleiß; ſie wollten das, was er malte, ſo gemacht haben, wie ſie ſich's einbildeten, und brachten ihren Tadel zuweilen auf ziemlich rückſichtsloſe Weiſe vor, ſo daß der erbitterte Künſtler endlich die Geduld verlor und ein Bild malte, in welchem er mehre Recenſenten als Hunde darſtellte. Daß man dies nichts weniger als von der humoriſtiſchen Seite aufnahm, läßt ſich unter den damaligen Umſtänden wohl denken, da man zu Wien noch nicht ſo weit gekommen war wie zu Düſſeldorf, wo Achenbach's Caricaturen öffentlich und zu allgemeiner Erheiterung ausgeſtellt wurden. Die Kritiker begannen noch ſchärfere Pfeile zu ſchießen, und Danhauſer, zu edel, um ſie mit neuen und noch beißenderen Caricaturen zum Schweigen zu bringen, verbarg ſeinen Gram und kam endlich ſo weit, daß er von den „Leuten" überhaupt nicht mehr viel wiſſen wollte. Er wandte ſich der minder eigenſüchtigen, minder von Leidenſchaften durchwühlten Kinderwelt zu, und malte nebenbei auch Gegenſtände aus dem Leben der untern Volksclaſſen. Jetzt entſtanden ſein „kleiner Maler", ſein „kleiner Virtuoſe", das „Kind und ſeine Welt"; dann die „Weinkoſter", „der Raiſonneur im Wirthshauſe" u. ſ. w. Danhauſer ſah nun auch mehr auf die wärmere Färbung und den ſchönern Ton ſeiner Gemälde, und erreichte auch hierin einen Grad der Vollkommenheit, den keiner der gleichzeitigen Wiener Maler mit ihm theilte. Aber ſchon lag der Stoff ſeiner Krankheit tief in ihm feſtgewurzelt, und mit einemmale begann der Ton ſeiner Bilder wieder grauer und trüber zu werden. Er entwarf und vollendete noch einige Gemälde; allein eben als er die Vorbereitungen zu einem großen Altarblatte für die Kirche zu Gran traf, brach der Typhus bei ihm aus, der ihn zum größten Leidweſen ſeiner Freunde und des ganzen kunſtliebenden Publicums von Wien nach wenigen Tagen (am 4. Mai 1845) dahin raffte.

Danhauſer war durch und durch ein edler, rechtlicher Charakter, der, um auf der Bahn der Ehre zu bleiben, oft die größten Opfer brachte und dem Niemand den leiſeſten Vorwurf zu machen im Stande war. Eben dieſes Gefühl von Ehrenhaftigkeit veranlaßte ihn auch, wieder aus der k. k. Akademie zu treten, wo er ſchon durch mehre Jahre die Stelle eines Correctors verſehen hatte, aber ſich mit den Anſichten ſeiner Collegen und Vorgeſetzten nicht einigen konnte. — Danhauſer, ein ſonſt rüſtiger, heiterer Mann, war das Opfer ſeines Kunſtſtrebens, mit welchem er gegen das Herkömmliche anſtritt; aber die Zeit hat entſchieden, Kritik und Kritiker ſind verſchollen und ſeine Gemälde ſteigen täglich im Preiſe und erfreuen ſowohl das Auge deſſen, der ſie zum erſtenmale ſieht, als auch desjenigen, der ſie ſchon vor Jahren ſah und in ihnen liebe alte Bekannte erblickt. — Viele von Danhauſer's Gemälden ſind bei Privaten zerſtreut. Herr von Botſchky beſitzt allein vierzehn Bilder von ſeiner Hand.

Im k. k. Belvedere befinden ſich:

Die Verſtoßung Hagar's.

Das Scholarenzimmer.
Das Maleratelier.

In der Sammlung Arthaber:
Der Praſſer.
Die Kloſterſuppe.
Der Dorfpolitiker im Weinkeller.
Die Weinkoſter.
Die Bibelleſerin.
Die Großmutter.
Die Skizze zu dem großen Altarblatte in Erlau.

In der Sammlung Fellner:
Der Augenarzt (ſ. d. Folge).
Der Sonntagsnachmittag.

In der Sammlung Heintl:
Die Weinkoſter (beſonders ſchöner Goldton).

In der Sammlung des Baron Pereira:
Dichterliebe.

In der Sammlung Beroldingen:
Die Teſtamentseröffnung (ſpäter variirte Wiederholung des ſchon früher gemalten Bildes).

Andere ſehr bekannte Bilder Danhauſer's ſind: „Der Brautwerber" und die „Roman-Lectüre". Auch hatte Danhauſer eine Reihe von Künſtlerporträten gezeichnet, welche Stöber in Kupfer ſtach, nämlich: Prof. Redl, Fendi, Schaller, Klieber, Stöber, Petter, Steinfeld, Thomas Ender, Fiſchbach, Waldmüller, Gauermann, Ballarini, Amerling (dieſen letzten einmal im Profil und einmal $^3/_4$ Profil). Ferner zeichnete Danhauſer die Bildniſſe mehrer Schriftſteller zu Witthauer's Zeitſchrift für Literatur und Mode, z. B. Münch-Bellinghauſen (Halm), Hammer, Grillparzer, u. a., welche gleichfalls von Stöber in Kupfer geſtochen wurden.

Von Danhauſer's eigenen Radirungen ſind fünf Blätter bekannt: Eine ſtrickende Frau, bezeichnet mit J. D.; eine Hündin mit ihren Jungen, bezeichnet mit J. D. 1844; ein einzelner Hund; ein Gotſcheer Burſche, dem Kinder Naſchwerk abkaufen, bez. mit J. D. 1844, und ein Knabe, von Waffen umgeben, aus ſeiner letzteren Zeit, flüchtig bezeichnet mit Jos. Danhaus. Auch das Bildniß des Ob-der-Enns'ſchen Dichters Franz Stelzhamer begann Danhauſer, konnte es aber nicht vollenden, da ihn der Engel des Todes entführte. Der Dichter ſchrieb daher unter die bei Johann Höfelich erſchienene Lithographie deſſelben die ſinnigen Worte:

„Weil er vollendet, blieb ich unvollendet!"

Le Vingenaire

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

Der Augenarzt.

Gemälde von Joseph Danhauser.

(In der Sammlung Fellner.)

Dieſes Bild iſt allgemein unter dem Namen „Der Augenarzt“ bekannt, obwohl es vielleicht richtiger der „geheilte Staarblinde“ genannt werden dürfte, denn nicht der Arzt, ſondern der Geneſene iſt es, der die Augen des Beſchauers zuerſt auf ſich zieht, indem er ſo zu ſagen der eigentliche Held der Handlung iſt, während der Arzt gewiſſermaßen nur den Vermittler bildet. Da aber jene Benennung einmal gäng und gebe iſt und, ſo viel wir wiſſen, um der Kürze willen von Danhauſer ſelbſt gewählt wurde, ſo haben wir dieſelbe auch angenommen. Danhauſer, der durch und durch Gefühlsmenſch war, meinte nicht mit Unrecht, daß das, was ihn ergreife, auch Andere rühren würde, und da er jenen Bühnen-Erfolg gewiſſer Schauſpiele kennen gelernt hatte, in denen Blinde eine hervorragende Rolle ſpielen, ſo kam er auf die Idee den Moment darzuſtellen, in welchem ein Familienvater, alſo der Mittelpunct einer ganzen Gruppe, von einem langen und traurigen Leiden befreit wird. Der Wurf war, wie der Erfolg zeigte, ein glücklicher, denn das Publicum zeigte das größte Intereſſe für das Bild, als es zum erſtenmale in der Kunſtausſtellung öffentlich ſichtbar wurde. Wenn in jenen erwähnten Schauſpielen das Sentimentale, ja faſt das Weinerliche vorwaltend war, ſo ergriff Danhauſer in ſeinem Bilde mit richtigerem Tact das rein Gemüthliche, das keine großen Prämiſſen, keine ſtarken Zuſammenſchraubungen erfordert und ohne allen Commentar verſtändlich wird. Er dachte ſich einen noch jungen Familienvater aus dem höheren Beamtenſtande, der das Unglück hatte am Staar zu erblinden, dem aber die Vorſehung in einem Freunde einen Arzt zuführte, deſſen Kunſt das traurige Uebel wieder zu heben wußte. Wir ſagen hier abſichtlich „in einem Freunde“, denn Danhauſer wollte nicht den kalten Sohn der Wiſſenſchaft darſtellen, der im Hochgefühle ſeiner Kenntniſſe ein glückliches Experiment macht, ſondern den Mann, deſſen geſchickte Hand von ſeinem Herzen geleitet wird. Aus dieſem Grunde malte Danhauſer hier auch einen ſeiner beſten Freunde, Herrn von E**, als Arzt, deſſen Gemüth uns aus ſeinem Antlitz anſpricht. Frau, Vater u. ſ. w. umgeben den Geheilten, von deſſen Augen der Doctor eben die ſchützende Binde nahm; aber, wie ſie auch erfreut und innerlich bewegt ſein mögen, der Geneſene ſcheint ſie doch nur wenig zu beachten, denn ſeine ganze Seele iſt auf das Kind

Digitized by Google

gerichtet, das man eben zur Thüre herein trägt, denn dieſes ſieht er, obwohl er es ſchon auf den Knien geſchaukelt haben mag, jetzt zum erſten Mal! — Es iſt dies ein ſehr hübſcher und pſychologiſch richtiger Gedanke des Künſtlers, der mehr Ueberlegung in der Anordnung des Bildes verräth, als oft mancher ſchlagende oder betäubende Effect erfordert.

Die Mache dieſes Bildes iſt, wie bei Danhauſer ſtets, einfach und naturwahr. Die Pinſelſtriche ſind alle mit einer gewiſſen Sorgfalt nnd Eleganz geführt, denn Danhauſer behauptete oft, daß, ſo wie der reine Strich bei dem Spielen der Violine von größter Weſenheit ſei (und er war, wie wir in ſeinem Lebensabriß andeuteten, ein tüchtiger Violinſpieler), auch der Strich im Malen entweder viel heben oder viel verderben könne. Deshalb wiſchte er auch oft ziemlich große Stellen, z. B. ein ganzes Kleid, wieder ab, wenn er einige Tage nach dem Malen merkte, daß ſich hier eine Unſicherheit, ein Zittern der Hand und dergleichen zeigte.— Auch beſitzt dieſes Gemälde ziemlich viele Farbe; denn Danhauſer's Arbeiten fallen oft etwas ſtark in das Graue, da er es liebte, mit gebrochenen Tönen zu arbeiten.

Remy van Haanen.

Remy (Remigius) von Hoonen iſt geboren den 15. Jänner 1812 zu Oosterhout in Nordbrabant, lebt aber ſchon ſeit 1842 in Wien.

Er gehört zu jenen Londſchaftsmolern, bie es ſich faſt ousſchließlich zur Aufgabe machten, Wintergegenden darzuſtellen. Dieſes Malen von winterlichen Dorfanſichten Hollands begann ſchon Pieter Brueghel d. Ae. Auch von Oſtade ſind winterliche Scenen bekannt, und Heinrich van Averkomp und F. H. Mouns ahmten dieſen beiden nach. Mit dem Wiedererwachen der Malerkunſt in Holland, wurde bieſer Zweig der Londſchoftmolerei neuerdings und zwar in ſo hohem Grade beliebt, wie dieſes früher nie der Fall war, denn die Gegenwort zählt nicht weniger als zwanzig holländiſche Schneemaler, die ſich ſämmtlich einer tüchtigen Technik erfreuen, und alle Mittel loshaben, um ihre Winterlandſchaften den Kunſtliebhabern angenehm zu mochen. Die vorzüglichſten dieſer Wintermaler ſind: Henry van dem Sande, Backhuyſen, Bodemann, Eckhout, Janxis, Kleyn, Koekkoek (Sohn), Corneille, Kruſemann, Laurent, Redig, Roofenboom, Andreos Schelfhout, Smets und Spohler. In ber Sammlung des verſtorbenen Nikolaus Baranowsky, welche oor Kurzem in Wien zur Verſteigerung kam, befanden ſich ſehr viele Winterlandſchaften von bieſen Meiſtern, ſo unter Anberem von Schelfhout allein ſieben und von Spohler zehn Stücke.

Remy van Hoonen hotte indeſſen das Glück, in Wien als Wintermaler zu einer Zeit aufzutreten, wo dieſe Art Landſchaft faſt noch ganz unbekannt wor, und fand, do er ſeine Aufgabe meiſterlich zu löſen verſteht, auch die vollſte Anerkennung. Faſt jede Kunſtausſtellung brachte eines oder mehre Bilder von ſeiner Honb, die dann regelmäßig in die Säle der Liebhaber wanderten.

Die von Hoanen bilden eine ganze Künſtlerfomilie. Der Vater, Koſpor von Hoonen, wurde 1778 zu Moeſtricht geboren. Er war ein bedeutenber Kenner von Gemälden und Kupferſtichen, dilettirte in ber Kunſt, und wußte ſeinen Kindern große Neigung bofür einzuflößen. Sein älteſter Sohn iſt der in Wien ebenfalls ſehr bekannte Georg Gillis van Haanen (geboren zu Utrecht 1807), der ſich hauptſächlich auf das Darſtellen von Nochtbelenchtungen verlegte, oft ſehr bedeutende Summen für dieſe Gemälde bekam, und ſpäterhin auch große Waldlondſchaften malte. Georg's Schweſter, Eliſabeth Alida (geb. 1809), lernte bei ihrem Bruber, unb gilt ols eine

geachtete Künſtlerin. Auch von der jüngeren Schweſter, Adriana Johanna, ſah man 1842 in der Kunſtausſtellung zu Amſterdam ein „Stillleben," welches ſich großen Beifalles erfreute. Remy van Haanen, der indeß wahrſcheinlich der Begabteſte von ſeinen Geſchwiſtern ſein dürfte, hatte bald eine ſehr große Fertigkeit erlangt und begab ſich, von Wanderluſt getrieben, auf Reiſen. Er durchzog vom Jahre 1834 bis zum Jahre 1841 einen großen Theil von Europa, hielt ſich in jeder Stadt ſo lange auf, als es ihm gefiel, malte da ſeine Mondlandſchaften oder Wintergegenden, verkaufte dieſelben und begab ſich dann wieder weiter. So kam er, nachdem er 1837 noch einmal nach Utrecht gereiſt war, 1842 nach Wien, wo er bisher verblieb. Bilder von ſeiner Hand ſind faſt bei allen jenen Wiener Bilderfreunden zu finden, denen der Beſitz neuer Kunſtwerke Vergnügen macht.

In den bekannten Sammlungen trifft man folgende:

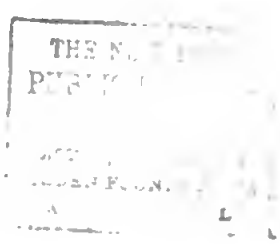
In der Sammlung Fellner:
Eine Winterlandſchaft.

In der Sammlung Galvagni:
Eine Winterlandſchaft (ſ. d. Folge).

In der Sammlung Arthaber:
Eine Winterlandſchaft. Eingang eines Waldes. Ruhende Jäger als Staffage.

Winterlandschaft

Paesaggio d'inverno



Winterlandschaft.

Gemälde von Remy van Haanen.

(In der Sammlung Galvagni.)

Winterbilder nehmen in gewiſſem Betracht in der Landſchaftmalerei beinahe dieſelbe Stelle ein, auf welcher im Dramatiſchen das ſogenannte bürgerliche Tauerſpiel ſteht. Man ſieht es nämlich recht bequem an, beſonders wenn es gut geſpielt wird, fühlt aber keine Sehnſucht darnach, es in der Wirklichkeit mit durchzuleben. Der Winter, mit ſeinem Leichenhemd von Schnee, mit den eiserſtarrten Flüſſen, den nackten, kahlen Bäumen, den düſteren, kurzen Tagen und den widerwärtigen Nordweſt-Stürmen, iſt nur dann erträglich, wenn man ihn von der warmen Stube aus betrachtet, oder wenn man einmal zur Abwechslung eine raſche Schlittenfahrt macht, wobei jedoch ſchöne Frauen und warme Pelze nicht fehlen dürfen. Aber zu dieſer Zeit Arbeiten unter freiem Himmel zu verrichten, wird wohl Keinem einfallen, der nicht von dem bitteren Müſſen dazu gezwungen wird. Deshalb ſieht ſich auch eine Winterlandſchaft am beſten zur Zeit der Sommerhitze an, wo ſie ſchon durch ihre Gegenſätze ein Intereſſe in dem Beſchauer erweckt, der unwillkürlich daran denkt, daß ein gemalter Winter, im Vergleich mit dem wirklichen, der liebenswürdigen, ſanften Schweſter einer böſen, zänkiſchen Frau ähnelt. Uebrigens gewinnen die Winterlandſchaften auch noch dadurch einen gewiſſen Reiz, daß ſie nicht, wie Sommerlandſchaften, der Natur nachcopirt ſein können, weil ſich der Maler zu ſolchem Zweck ſeine Staffelei nicht in das Freie tragen laſſen kann, und er folglich ſeine Einbildungskraft und ſein Gedächtniß in Anſpruch nehmen muß. Daß Winterlandſchaften ihrem Weſen nach keine große Abwechslung und Mannigfaltigkeit erlauben, verſteht ſich wohl von ſelbſt, um deſto verdienſtlicher wird dann aber die Wahl der Linien, die Anordnung der Licht- und Schattenmaſſen und die Behandlung der Farbe, und die vorliegende Wintergegend von van Haanen gehört unbezweifelt zu den anziehendſten Leiſtungen dieſer Art. Das Motiv ſelbſt iſt ganz einfach. Ein holländiſcher Eichenwald wird von einem ſtill gleitenden, und daher leicht gefrierbaren, Flußarm durchzogen, an deſſen Ufern große Büſchel von Schilf ſtehen. Die Ferne iſt flach, und zeigt ebene, ſchneebedeckte Wieſen mit einigen Hütten und den Ausläufern des Waldes. Auf dem Eiſe gleitet ein Mann daher und auf dem

Waldwege wandelt eine Bäuerin mit ihrem Knaben. Das Ganze hat die Beleuchtung, welche ſich in den Schneemonaten kurz vor dem Niedergange der Sonne zu zeigen pflegt. Die Technik dieſes Bildes iſt fleißig, ſicher und geſchmackvoll, die Farbe klar und, trotz dem Vorwalten des Weiß, noch reich genug an wechſelnden Tinten, da van Haanen außer dem braungelben Röhrig auch noch gefallene, dunkle Baumſtrünke und fahle Gräſer anzubringen wußte, welche jede Monotonie fern halten. Auch das an den Eichen hängen gebliebene Laub friſcht die Färbung auf, und contraſtirt durch ſeine wärmeren Töne ſehr gut mit der winterlichen, hellen Luft.

Cavaliere Luca Giordano

genannt: Fa presto.

Es ereignet ſich ſehr oft, daß die Söhne ausgezeichneter Männer ganz in die Reihe der alltäglichen Menſchen herabſinken und von der Geſchichte vergeſſen werden; aber noch häufiger findet es ſich, und zwar beſonders in der Kunſt, daß die Söhne mittelmäßig begabter Väter einen bedeutenden Namen erlangen, und es ſcheint hier, als ob der Vater eigentlich nichts weiter, als der Vorläufer des auf ihn folgenden größeren Genius ſei. Auch hatten wir in dieſen Blättern ſchon mehr als einmal Gelegenheit zu erzählen, wie der Sohn den Vater dergeſtalt überflügelte, daß dieſer des aufkeimenden Talentes nicht mehr mächtig werden konnte, und den Knaben in die Schule eines andern Meiſters geben mußte. Ganz dasſelbe war auch bei Luca Giordano der Fall, welcher, 1632 zu Neapel geboren, und von ſeinem Vater Antonio Giordano, einem höchſt mittelmäßigen Maler, in die Schule des dazumal ganz beſonders geſchätzten Giuſeppe Ribera, genannt Spagnoletto, geſchickt wurde. Allein der Vater war klug. Er hatte das Talent des Sohnes zu wohl erkannt und ließ dieſen daher nicht aus den Augen, damit er ihm Geld verdiene. Aus dieſem letzteren Grunde rief er dem Jüngling auch immer zu: „Luca, fa presto!“ und da er ſich nicht ſcheute, dieſe Ermunterung, ſchnell zu arbeiten, auch vor anderen Anweſenden auszuſprechen, bekam Luca ſehr bald jenen Zuruf zum Beinamen. Ja, die Sage erzählt, daß der alte Antonio ſo beſorgt um die Zeit ſeines Sohnes war, daß er dieſem nicht einmal vergönnte, ſein Mittagsmahl in Ruhe zu verzehren, ſondern, damit auch keine Secunde verſäumt werde, ſo lange das Geſtirn des Tages am Himmel ſtand, ihm die Speiſen während des Malens in den Mund ſteckte. Wir glauben indeſſen, daß dies nur zu den Alles vergrößernden und Alles übertreibenden Gerüchten gehöre, denn erſtens würde Luca bei ſo raſtloſer Plage wahrſcheinlich nicht lange geſund geblieben ſein, und zweitens weiß man gewiß, daß Luca ſehr fleißig im Vatikan ſtudirte, indem er hier die Loggien des Rafael zwölfmal, und die Conſtantin-Schlacht, wie es heißt, zwanzigmal zeichnete, was doch keineswegs der Fall ſein konnte, wenn er ſo ſtrenge zum Verdienſt angehalten worden wäre. Uebrigens erwarb er bei ſeiner natürlichen Anlage und ſeinem ungewöhnlichen Fleiß wirklich eine Schnelligkeit, die an das Unglaubliche grenzte und ihm den Namen des „Blitzſtrahls“ erwarb. Er beſaß aber auch noch einen dritten Beinamen, und zwar den des „Proteus“, weil er die Fähigkeit hatte, nicht nur alle Meiſter genau zu copiren, ſondern auch neue Bilder in ihren Weiſen zu fertigen. So malte er einmal ein Bild in der Art des Baſſano, ein andermal in der Weiſe Tiziano's oder Guido's

ja er verſtieg ſich in ſeiner unglaublichen Kühnheit ſogar bis zu Nachahmungen des Rubens und Albrecht Dürers.

Er hatte — die italieniſche Kunſt war damals ſchon tief im Sinken — die ernſtere, ſtarkſchattige Weiſe des Ribera verlaſſen und war in die Schule des Pietro da Cortona übergetreten, die ihm bequemer ſchien, und mit ihrer helleren Färbung mehr einzubringen verſprach. Und nun malte er als echter Fa presto darauf los! Bilder auf Bilder entſtanden, die Compoſitionen wuchſen auf der Leinwand, wie die Pilze, faſt über Nacht. An ſtrenge Form und innere Durchbildung wurde wenig gedacht, und ſomit war Luca ſelbſt mit einem ſehr großen Gemälde in kürzerer Zeit fertig, als einer der früheren italieniſchen Meiſter zum bloßen Entwurf des Umriſſes gebraucht hätte. Nun ſollte man glauben, daß ſeine flüchtigen Arbeiten keinen Beifall gefunden hätten; aber — ſo wunderlich geht es in der Kunſt! — er fand nicht nur Verehrer und Bewunderer, ſondern ſogar Anbeter, denn er wußte durch helle Farben und große Schattenmaſſen zu blenden, er hatte den Paolo Veroneſe ausgebeutet, und brachte dieſen, in das Fa presto überſetzt, vor die Augen ſeiner erſtaunten Landsleute, die nicht ſatt werden konnten, ihn mit Beſtellungen zu überhäufen, und ihn höher prieſen, als alle Meiſter, die je in Italien malten.

Bei alledem, daß Giordano die Unkenntniß und die Leichtgläubigkeit ſeiner Zeitgenoſſen ſo gut als möglich zu benützen wußte, war er aber gegenüber ſeinen Schülern ehrenhaft genug, die Wahrheit zu bekennen, und die Kunſtjünger vor der Nachahmung ſeiner flüchtigen Malweiſe zu warnen, weil ſie dadurch einer gänzlichen Verderbniß entgegen gehen mußten. Luca war überhaupt einer derjenigen Künſtler, die ſich bequem von den günſtigen Wogen der Zeit forttragen laſſen, ohne der Kunſt ſelbſt das mindeſte Opfer zu bringen. Er hatte ſich, wie ein tüchtiger Kaufmann, großen Credit zu verſchaffen gewußt, und benutzte dieſen nun auf das Beſte. Nur manchesmal, wenn ihn eine Aufgabe ganz beſonders intereſſirte, fiel er aus ſeiner Fa presto-Rolle, und dann war das Werk in der That aller Aufmerkſamkeit, aller Hochachtung würdig, und zeigte was Luca eigentlich hätte wirken können, wenn er es nach Maßgabe ſeiner großen Talente gewollt hätte. Allein ſolche durchgeführte Bilder von ſeiner Hand ſind ſehr ſeltene Erſcheinungen, denn er liebte es weit mehr, als ein wahrer Schnellmaler zu gelten, wie er denn ſein Meiſterſtück in der Geſchwindmalerei zu Neapel in der Jeſuitenkirche lieferte, wo er den heiligen Franciscus, der die Japaner tauft, ein Bild mit ſehr vielen Figuren, in einem und einem halben Tage malte, und zwar, ohne vorher den mindeſten Entwurf dazu gemacht zu haben! — Ja, dieſes Bild, über deſſen ſchnelle Entſtehung ſelbſt ein Rubens geſtaunt haben würde, fand trotz ſeiner flüchtigen Behandlung ſolche Bewunderung, daß ſelbſt der damalige Virey von Neapel bei dem Anblicke desſelben ausrief: „Dies hat entweder ein Engel oder der Teufel ſelber gemalt!“

Neapel war ſonſt bekannt als die Stadt, in welcher alle Künſtler, die nicht zur dortigen Malergeſellſchaft gehörten, auf das Bitterſte verfolgt wurden. Domenichino und Andere hatten dies tief genug empfunden! — Bei Luca Giordano war es aber gerade das Gegentheil; er hatte Kraft und — Leichtſinn genug, den Kampf mit der ganzen neapolitaniſchen Malergilde aufzunehmen, die ihn einen Freigeiſt der Kunſt ſchalt, der keine Regel, kein Herkommen und kein Studium achte, und ſeiner Ausdauer und Kühnheit gelang es, den Sieg zu erringen. Er beehrte ſeine Gegner mit dem Titel „hartnäckiger Juden, die ſich hinter ihr ranziges Geſetz verſchanzen“, behauptete, daß nur Der der beſte Maler ſei, der dem Publicum am beſten gefiele, und wußte

durch ſeine ungeheure Thätigkeit ſo zu imponiren, daß er Alle zum Schweigen brachte, und endlich als eigentlicher Dictator in allen Kunſtſachen galt.

Luca begab ſich im J. 1690 nach Spanien zu König Carl dem Zweiten, der von dem großen Ruhm des Meiſters gehört hatte und ihn deshalb zu ſich berief. Giordano lebte hier wie ein Fürſt, und als er einſt den Witz gemacht hatte, ein Gegenſtück zu einem Bilde von Baſſano ganz in derſelben Weiſe zu malen, war der König ſo erſtaunt und von Bewunderung hingeriſſen, daß er ihn zum Caballero ernannte. Giordano malte hier acht Kuppeln im Escurial auf naſſen Kalk in der kurzen Zeit von ſieben Monaten. Auch fertigte er, wie ſich dies bei ſeinem dreizehnjährigen Aufenthalt in Spanien leicht denken läßt, noch eine Unzahl von andern Gemälden, und blieb daſelbſt bis zu dem Tode des Königs, worauf er ſich — mit Reichthum überhäuft — nach Rom begab, wo er an dem Papſte Clemens dem Neunten abermals einen neuen Bewunderer fand. Er zog endlich wieder nach Neapel zurück und ſtarb daſelbſt (1705) in einem Alter von drei und ſiebenzig Jahren. Nur wenige Künſtler genoſſen ein ſo ungetrübtes Glück, wie Luca Giordano; allein die Nachwelt hat gerichtet, und der bei ſeinen Lebenszeiten über Alles geehrte Fa presto — gilt als einer der größten — Manieriſten!

Von Luca Giordano finden ſich nachfolgende Werke zu Wien.

Im k. k. Belvedere:
Der Engelſturz (ſ. d. Folge).
(Mechel führt S. 52 auch ein zweites Bild an: die Marter des h. Bartolomäus; es iſt aber jetzt nicht aufgeſtellt und befindet ſich vielleicht in irgend einem der Depots des k. k. Belvederes.)

In der Gallerie Czernin:
Chriſtus als Knabe unter den Schriftgelehrten im Tempel.

In der Gallerie Liechtenſtein:
Telemach wird von Minerva gegen die Laſter geſchützt.
Maria, Jeſus und Joſeph von Engeln umgeben.

In der Gallerie Eſterhazy:
Venus und Adonis.
Die Flucht nach Egypten.
Die h. Thereſia vor dem Jeſuskinde kniend.

In der k. k. akademiſchen Gallerie:
Venus und Mars im Netz Vulkans.
Das Urtheil des Paris.

Der Sturz der Engel.

Gemälde von Luca Giordano.

(Im k. k. Belvedere.)

Wir haben die Lebensſkizze des Meiſters Giordano mit einem ſo ernſten und faſt mißbilligenden Worte geſchloſſen, daß es ſonderbar erſcheinen könnte, wie man die Arbeit eines anerkannten „Manieriſten“ in ein Werk aufnehmen könne, welches ſich zur Aufgabe ſetzte, die beſten Leiſtungen der Maler der verſchiedenen Schulen zu bringen, aber wir haben in jenem Lebensabriſſe auch bemerkt, daß Giordano ein ganz anderer Maler ſein konnte, als er gewöhnlich war, wenn er es nämlich eben ſein wollte! — Und bei dem „Sturz der Engel“, welchen er in ſeinem vierunddreißigſten Jahre malte, war dieß wirklich der Fall, denn es findet ſich überhaupt in der ſpäteren italieniſchen Schule kaum ein größeres Gemälde, welches mit ſolcher Kraft und mit ſolcher männlichen Gediegenheit durchgeführt wäre, wie dieſer Engelſturz. Das Bild zerfällt, der Natur des Gegenſtandes zufolge, in eine obere und in eine untere Hälfte. Von der erſteren, in welcher ſich betende Kinderengel und viele Cherubine zeigen, ſchwebt der weißgeflügelte, von einer rothen Draperie umflatterte Erzengel Michael herab. Der Künſtler gab ihm das Flammenſchwert und eine römiſche Rüſtung, und der rechte Fuß des göttlichen Rächers tritt dem Fürſten der Unterwelt auf den Hals. Der ganze Oberthell des Bildes iſt hell und klar gehalten, nur nach abwärts verdüſtert ſich das Gewölk, und geht in die Dunkelheit über, die über den Verdammten waltet.

Und dieſe ſind, obgleich der Erzengel in den einzelnen Theilen ſehr gut gezeichnet und gefärbt iſt, die eigentliche Glanzſtelle dieſes Gemäldes, denn hier entwickelte Luca Giordano, wie ſo viele Meiſter, die dieſen Gegenſtand darſtellten, ſeine volle Kraft, ſeine ganze Kenntniß der Zeichnung, und ſeine vollſtändige Geſchicklichkeit im Modelliren und Durchbilden der Formen kräftiger männlicher Körper.

Satan, von deſſen Schultern ſich zackige Fledermausflügel ausbreiten, ſitzt auf einem ſtürzenden Thron, der von einer wild gewundenen Schlange getragen wird, und beugt ſich unter dem Fußſtoß Michaels ängſtlich zurück, während ſeine geballte Rechte den vergeblichen Ingrimm anzeigt, der den nunmehr auf ewig Verworfenen erfüllt. Sein linker Fuß tritt einen andern Verdammten auf den Kopf, der ängſtlich nach aufwärts greift. Ein Dritter, der einen Stab in

Der Sturz der Engel

Digitized by Google

THE NEW
PUBLIC
ASTOR
TILDEN FOUN

Digitized by Google

der Hand hält, ſtürzt kopfüber in die Tiefe, und ein Vierter, gleichfalls mit abwärts gewendetem Haupte, ſucht ſich noch im Fallen an der Lehne des Thrones zu halten. Ringsumher finden ſich noch andere Teufelsgeſtalten, von denen ſich die eine in der furchtbarſten Angſt die Ohren zuhält und in entſetzliches Geheul auszubrechen ſcheint. Alle dieſe Figuren ſind, wie wir ſchon oben andeuteten, mit einer Energie, Feſtigkeit und einem Impaſto gemalt, welche wirklich Bewunderung verdienen, Giordano's ganzes Talent zu erkennen geben, und dieſes Bild zu einem der vorzüglichſten Werke machen, die jemals aus den Händen des „Fa presto“ hervorgingen. Dieſe wirklich höchſt männliche Erfindung und energiſche Durchbildung der Dämone gab früher lange Zeit Anlaß, das Bild für eine Arbeit des Michelangelo zu halten. Es hing nämlich dazumal in der Kirche der Schwarzſpanier Mönche, nächſt der Währinger Gaſſe zu Wien, und zwar ſo hoch neben dem Hauptaltare, daß man kaum die Einzelheiten, noch weniger aber die Aufſchrift: JORDANVS, 1666, wahrnehmen konnte. Das Bild wurde von der Familie Patalotti dieſer Kirche geſchenkt. Giordano ſcheint, wie das Werk ſelbſt beweist, von der Aufgabe ganz beſonders begeiſtert geweſen zu ſein. Als unter Kaiſer Joſeph II. der Befehl zur Aufhebung der Klöſter ergangen war, wurde das Gemälde der kaiſerlichen Gallerie einverleibt.